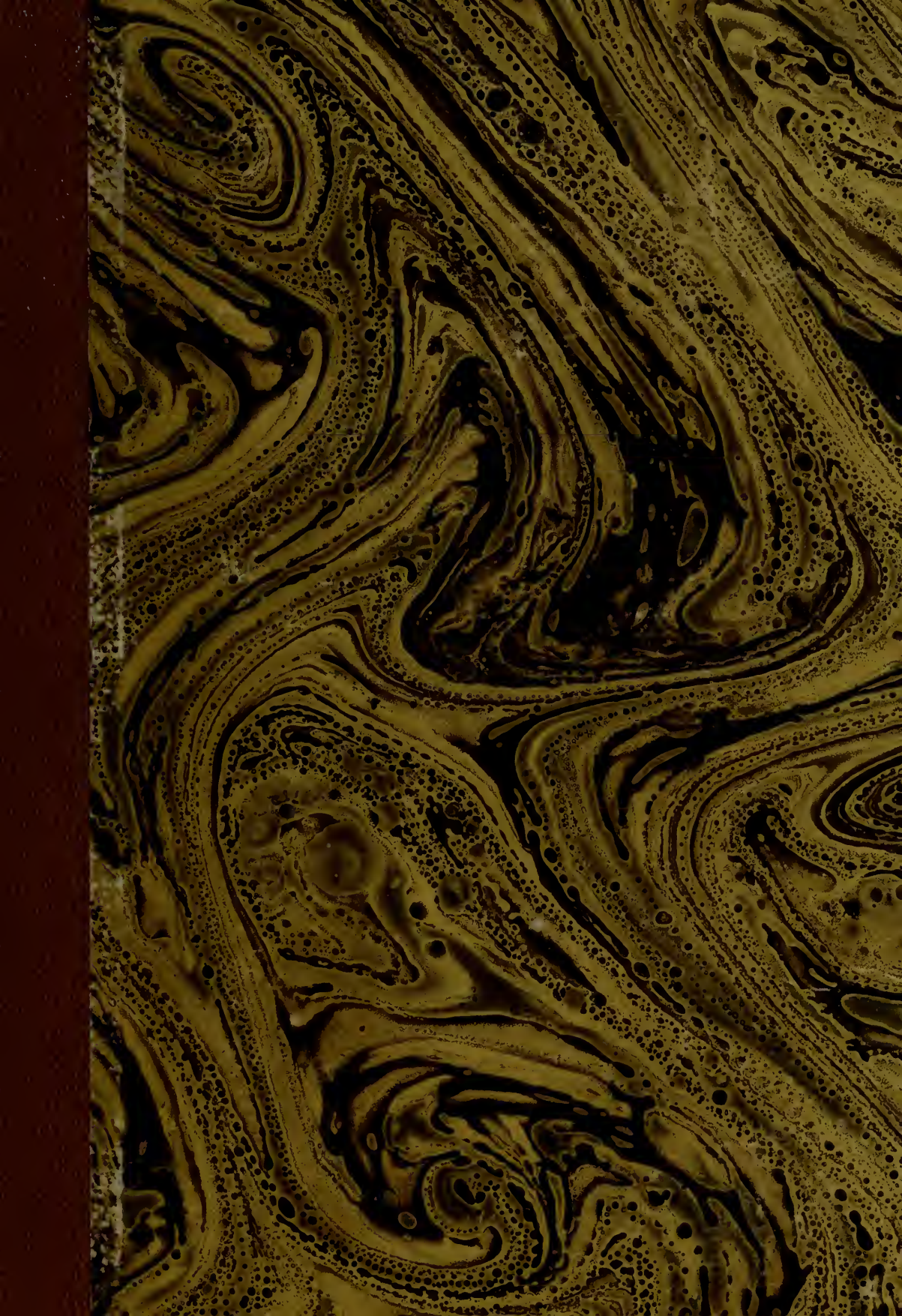


LIBRARY
Brigham Young University

FROM .....

Call No. .....

Acc. No. 211332

A

An die Freude 126;
Adamsberger 133
Anschütz 210
Ariel 273

B

Brentano 217
Breuning Dr. 273

C

Collin 12
Cherubini 34
Carpani 72;78

D.

Diel 226
Döbling 168
Drouet; Louis 8

E.

Esterhazy 10

F.

Fuchs 7
Fidelio (1st opr.) 243

G. 12; 74; 114; 121. 228; 237 (v.B.). 246
Gedichten 106; 107; 112; 134; 141; 144; 153; 162; 164; 198; 203; 222; 224; 226;
Grove (Dictionary) 73
Goethe 122
Grillparzer 157

H.

Haydn 1
Hanslick 71
Hennes 105
Hetzendorf 184
Holz 255
Hoschknopf 273.

K.

Kant 126
Körner 133
Kuffner 251

L.

Life of Beethovs 54
Liszt 89
Liszkrede 210
Lieder (4 v.B.) 237
Leidesdorf 261

M.

Maximilian 1
Marx 7.
Mozart 7; 17; 35 Gift!
Moscheles 43

N.

Nohl 20; 95 93.

O.

Oratorium 124
Odysee 150

R.

Rossini 67

S.

Salomons 1.
Schenk 2
Schöpfung 6
Schusterkamm (Mo.) 33
Stendahl (Rossini) 83
Schilling 95
Schiller 103
Siegeschor 256

T.

Tayer 5 12

W.

Waldstein 8
Wendt 83
Wanda 116
Weinlig 150
Wurzbach 161
Weber (Bern.) 244

1801 26; 7
1805 23
1809 27
1811 28
1813 253; 241 46
1814 110; 47
1827 59, 60
1810 143
1815 111
1823 89; 193
1824 193
1825 190; 193; 255
1827 59; 60

Op. 1 4.

Beethoven
und seine Zeitgenossen

Beiträge zur Geschichte des Künstlers und Menschen

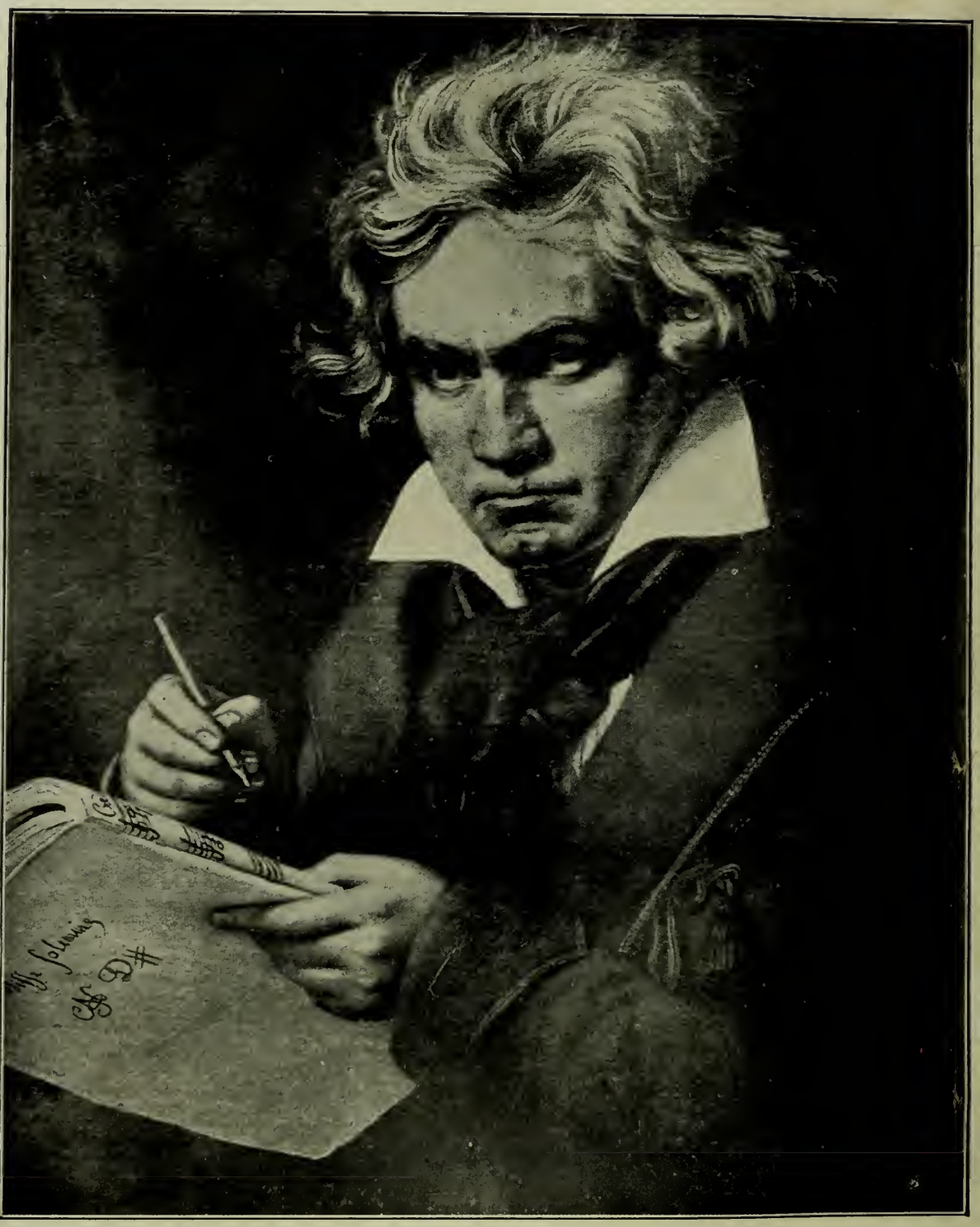
in vier Bänden von

Dr. Alfr. Chr. Kalischer

Vierter Band:

Beethoven und Wien

Verlegt bei Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig



Beethoven

nach dem Gemälde von Josef Stieler

ML
410
.B4
K4
vol. 4

Beethoven und Wien

Von

Dr. Alfr. Chr. Kalischer

Aus dem Nachlaß herausgegeben und ergänzt von
Dr. Leopold Hirschberg

211332

Verlegt bei Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig

Alle Rechte vorbehalten

Inhalt.

Seite

Beethoven und „Papa“ Haydn 1
Beethovens Beziehungen zu Mozart 15
Ignaz Moscheles' Verkehr mit Beethoven 41
Beethoven und Rossini 65
Der Knabe Franz Liszt und Beethoven 87
Beethovens Beziehungen zu Schiller 101
Theodor Körners und Toni Adambergers Beziehungen zu Beethoven 131
Grillparzer und Beethoven 155
Anhang: Wie der Tragöde Anschütz mit Beethoven bekannt ward 210
Clemens Brentano und Beethoven 215
Christoph Kuffners Beziehungen zu Beethoven 249
Beethovens „Ariel“ und „Hofenknopf“ 271

Beethoven und „Papa“ Haydn.

Die persönlichen Beziehungen zwischen Joseph Haydn, dem Schöpfer der modernen Instrumentalmusik, und Ludwig van Beethoven, dem unerreichten Vollender derselben, sind so mannigfach und so sehr interessant, daß sie im übersichtlichen Zusammenhange wohl vorgeführt zu werden verdienen.

Schon das erste Begegnen des fertigen und des werdenden Meisters war merkwürdig genug. Als Haydn im Jahre 1790 nach dem Tode seines verehrten Fürsten von Esterhazy endlich den dringenden, ehrenvollen Einladungen nach London nachkam, führte ihn seine erste Londoner Reise, die er in Gesellschaft Johann Peter Salomons, eines in London lebenden deutschen Violinkünstlers aus Bonn, unternahm, auch nach Beethovens Geburtsstadt. Alle Welt, vornehmlich die kurkölnische Hofgesellschaft, beeiferte sich, wie Haydn selbst in anmutigstem Selbstgefühl seinem Biographen Dies erzählte, dem gefeierten Meister musikalische und gesellige Ehren zu erweisen. Besonders entzückte unsern Haydn die Überraschung, die ihm der Kurfürst Maximilian in Gestalt eines glänzenden Diners zuteil werden lies, „wozu die geschicktesten Musiker eingeladen waren". Und hier soll ihm denn auch der junge Beethoven vorgestellt worden sein. — Auch auf seiner Rückreise nach Wien passierte Haydn Bonn (Juli 1792). Bei dieser Gelegenheit veranstaltete das kurfürstliche Orchester dem jetzt von London aus erst recht zu vollem Weltruhm gelangenden Meister in dem herrlichen Godesberg bei Bonn ein solennes Frühstück. Und hier durfte der 22jährige Beethoven dem 60jährigen „Papa" Haydn eine Kantate seiner Komposition vorlegen, die, wie erzählt wird, von Haydn „besonders beachtet" wurde und denselben veranlaßte, den jugend-

lichen Künstler „zu fortdauerndem Studium aufzumuntern". Denkt man an die edelmütigen Bonner Förderer des Beethovenschen Genius, zumal an die Breunings und Waldsteins, so dürfte man nicht fehlgehen, wenn man annimmt, daß diese es jetzt schon fest ausmachten, Beethoven solle in Wien Haydns Schüler werden.

Und in Wahrheit ward Beethoven, als er im November desselben Jahres nach Wien kam, Haydns Schüler in der musikalischen Komposition. Daß Haydn, ebenso wie die anderen Lehrmeister Beethovens in Wien, ein Albrechtsberger, ein Salieri, mit diesem himmelstürmenden Schüler einen schweren Stand hatte, das begreift sich ohne weiteres. Beethoven, wie so mancher epochemachende Genius, der sich seiner ganz außergewöhnlichen Originalität bewußt wird, wurde von wohl zu erklärendem Mißtrauen den anderen Kunstgenossen gegenüber befallen. Er glaubte, daß nicht wenige aus Neid und Mißgunst ob seiner großen Eigenart geradezu unehrlich gegen ihn handelten. Und ein derartiger Verdacht bemächtigte sich seiner Seele sogar gegen den schier neidlosen, selbstlosen Papa Haydn. Als er nun einmal durch Schenk, den berühmten Komponisten des „Dorfbarbier" darauf aufmerksam gemacht worden war, daß Haydn in seinen Theoriearbeiten einige offenbare Satzfehler unkorrigiert gelassen hatte: da bedurfte es keiner weiteren Beweise gegen Haydn für Beethovens so leicht zu Mißtrauen geneigtes Gemüt mehr: es litt ihn nun nicht länger mehr als Haydnschen Schüler. Und nur mit großer Mühe konnte er dahin gebracht werden, so lange es wenigstens noch äußerlich zu bleiben, bis dieser (Januar 1794) seine zweite Londoner Reise unternahm. — Das Kuriose in dieser letzten Lehrzeit Beethovens bei Haydn lag jedenfalls darin, daß er die ganze Zeit hindurch einen Doppellehrer besaß. Zum Scheine machte er noch alle theoretischen Arbeiten für Haydn, doch das Duplikat derselben bekam sein Freund Schenk zur Durchsicht, der also in dieser Zeit der eigentliche Korrektor der Beethovenschen Studien war.

War nun das prophetische Wort des Grafen von Waldstein über Beethovens Studiengang zuschanden geworden oder nicht? Dieser edle Mann hatte unserm Beethoven ja folgenden großartigen Scheidegruß nach Wien mitgegeben:

„Lieber Beethoven!

Sie reisen itzt nach Wien zur Erfüllung Ihrer so lange bestrittenen Wünsche. Mozarts Genius trauert noch und beweint den Tod seines Zöglings. Bei dem unerschöpflichen Haydn fand er Zuflucht, aber keine Beschäftigung, durch ihn wünscht er noch ein Mal mit Jemand vereinigt zu werden. Durch ununterbrochenen Fleiß erhalten Sie Mozarts Geist aus Haydns Händen.

Bonn, den 29. Oktober 1792.

Ihr wahrer Freund

Waldstein."

Also „Mozarts Geist aus Haydns Händen!" Kam es wirklich so? Man kann mit ja und nein antworten. Indirekt vollzog sich's wahrlich so, wie es des Grafen von Waldstein divinatorischer Blick voraussah, direkt aber durchaus nicht, wenigstens mitnichten in Beethovens Bewußtsein. Denn Beethoven versicherte allen Ernstes, „er hätte nie etwas von Haydn gelernt". Und dieses sein „Ceterum censeo" setzte er auch allen Vorstellungen in standhafter Hartnäckigkeit entgegen, die ihn bestimmen wollten, sich bei der Dedikation eines seiner Werke „Haydns Schüler" zu nennen. So ist es gekommen, daß die ersten drei vollwichtigen Beethovenschen Klaviersonaten, op. 2 in F moll, A dur und C dur, als Dedikation nur die Worte tragen „Josef Haydn gewidmet". Und doch hatte Haydn ausdrücklich gewünscht, daß Beethoven auf den Titel seiner ersten Werke schreiben möchte: „Schüler von Haydn".

Nichtsdestoweniger blieb äußerlich sowohl während der Haydnschen Lehrerschaft, als auch nachher ein recht gutes Verhältnis zwischen den Beiden bestehen. Die Rechtfertigung

Haydns ist auf die leichteste Art sicher vorzutragen. Haydn, im Zenit seines Ruhmes, war zu vollauf mit den Werken seines Genius beschäftigt, als daß er sich in voller Selbstverleugnung in das sehr heterogene Genieweſen seines jungen Kunstbruders zu versenken fähig gewesen wäre. Und — ein paar unbeachtet gelassene Fehler in der musikalischen Grammatik sind jedenfalls kein todeswürdiges Verbrechen. Das Mißtrauen, das sich Beethovens Haydn gegenüber bemächtigt hatte, war denn auch weit mehr ideeller Natur. Die private Vorführung der ersten Beethovenschen Trios (op. 1 in Es, G und C moll) brachte dies für Beethoven zur vollkommenen Erkenntnis. Hören wir hierüber die interessante Anekdote, wie sie uns Ries (in den Biographischen Notizen, Neudruck S. 101 f.) mitteilt:

„Von allen Componisten schätzte Beethoven Mozart und Händel am meisten, dann S. Bach. Fand ich ihn mit Musik in der Hand, so waren es sicher Compositionen von einem dieser Heroen. Haydn kam selten ohne einige Seitenhiebe weg, welcher Groll bei Beethoven wohl noch aus frühern Zeiten herstammte. Eine Ursache desselben möchte wohl folgende gewesen sein: Die drei Trio's von Beethoven (Opus 1) sollten zum erstenmale der Kunst-Welt in einer Soirée beim Fürsten Lichnowsky vorgetragen werden. Die meisten Künstler und Liebhaber waren eingeladen, besonders Haydn, auf dessen Urtheil Alles gespannt war. Die Trio's wurden gespielt und machten gleich außerordentliches Aufsehen. Auch Haydn sagte viel Schönes darüber, rieth aber Beethoven, das dritte in C-moll nicht herauszugeben. Dieses fiel Beethoven sehr auf, indem er es für das Beste hielt, so wie es denn auch noch Heute immer am meisten gefällt und die größte Wirkung hervorbringt. Daher machte diese Aeußerung Haydn's auf Beethoven einen bösen Eindruck und ließ bei ihm Idee zurück: Haydn sei neidisch, eifersüchtig und meine es mit ihm nicht gut. Ich muß gestehen, daß, als Beethoven mir dieses erzählte, ich ihm wenig Glauben schenkte. Ich nahm daher Veranlassung, Haydn selbst darüber zu fragen. Seine Antwort

bestätigte aber Beethoven's Aeußerung, indem er sagte, er habe nicht geglaubt, daß dieses Trio so schnell und leicht verstanden und vom Publikum so günstig aufgenommen werden würde."

Nichts ist so sehr geeignet, beide Kunstheroen in ihrer wechselseitigen Erkenntnis so schön zu rechtfertigen, wie diese von Ries überlieferte Episode aus ihrem Zusammenleben.

So ist es zu verstehen, daß der gute Papa Haydn beim besten Willen äußerlich das nicht ausführen konnte, was er zum Besten Beethovens im Sinne hatte. Haydn hätte ihn nämlich gar zu gern mit nach London genommen, denn immer — und das muß jeder, der zwei so herrlichen Meistern gerecht werden will, beherzigen — handelte Haydn wie gegen jedermann so auch gegen Beethoven optima fide. Und nur weil Haydn seiner Natur nach das mächtig emporbringende höhere Genie Beethovens nicht innerlich so zu erfassen verstand, wie es Beethoven erwünscht sein mochte, litt es den feuerstolzen Beethoven nicht länger bei ihm und auch nicht als Reisebegleiter nach London, als „Haydns Schüler". Daß sich indessen auch nach Haydns Rückkehr von seiner zweiten Londoner Reise die persönlichen Beziehungen zwischen beiden äußerlich wieder ganz leidlich gestalteten, wird durch vielerlei festgestellt. Schon im Jahre 1795, zur Zeit, als Beethoven zum ersten Male als Komponist (Trios op. 1 usw.) vor die große Welt trat, wirkte er in einer von Haydn veranstalteten musikalischen Akademie mit. A. W. Thayer macht uns sogar mit der betreffenden Anzeige in der „Wiener Zeitung" vom 16. Dezember 1795 bekannt*):

„Am künftigen Freitage, als dem 18. dieses, wird der Herr Kapellmeister Haydn eine große musikalische Akademie in dem kleinen Redoutensaale geben, worin Mad. Tomeoni und Herr Monbelli singen werden, Herr van Beethoven ein Concert von seiner Composition auf dem Forte-Piano spielen wird; und drei, hier noch nicht gehörte, große Symphonien, welche

*) 2. Aufl. 1901, S. 386 f.

der Herr Kapellmeister während seines letzten Aufenthaltes in London verfertigt hat, aufgeführt werden sollen. — Die Eintrittszettel sind bei dem Herrn Kapellmeister Haydn in seiner Wohnung am Neuen Markt in dem Hofböstlerischen Hause im dritten Stock zu allen Stunden zu haben."

Freilich, das starke Hervortreten wohlberechtigten Selbstbewußtseins bildete einen entschiedenen Gegensatz zu Haydns schlichter, demutsvoller Erscheinung. Haydn nannte Beethoven auch immer nur den „Großmogul" und erkundigte sich nach ihm gewöhnlich mit der Frage: „Was treibt denn unser Großmogul?" Kleine Reibungen blieben nicht aus, doch konnten sie nimmermehr das wirklich gute äußere Einvernehmen zwischen beiden ernstlich trüben: denn es beruhte auf gegenseitiger echter Wertschätzung. Wenn Beethoven dann und wann seinem kühnen Redefluß wieder einmal die Zügel schießen ließ und auch „Papa" Haydn, vornehmlich um seiner etwas wunderlichen Musikmalerei willen, etwas abbekam, und wenn dann geschäftige Ohrenbläser bei Haydn zu ungunsten Beethovens wirksam waren: so konnten sie im Grunde doch nichts erwirken, denn Haydn hatte andererseits zu offenbare Beweise, daß Beethoven seine hohen Verdienste vollkommen würdigte und anerkannte, und wie er namentlich Haydns „Schöpfung" in unermüdlichem Enthusiasmus emporhob, in erster Reihe die Chöre des Werkes.

Eine „Schöpfung"-Anekdote wirft ein helles Licht auf die verschiedenartige religiöse Weltanschauung beider Meister.

Bekanntlich brachte Haydn unter anderen irdischen und geistigen Schätzen aus London auch den englischen Text zu seinem großen Oratorienwerke „Die Schöpfung" (Creation von Lidley) mit, welches der kunstmäzenatische Baron van Swieten für Haydn deutsch bearbeitete, ebenso wie er es später mit Thomsons „The Seasons" (Die Jahreszeiten) ausführte. Im Januar 1799 fand die erste, überaus erfolgreiche Aufführung der „Schöpfung" im Schwarzenbergschen Palais zu Wien statt. Dieses Werk ist nicht ganz ohne Einfluß auf die bald darauf

entstandene Beethovensche Komposition zum Ballett von Salvatore Vigano „Die Geschöpfe des Prometheus“ (Gli uomini di Prometeo) geblieben. Es war um die Zeit, als das Wiener leichtblütige Völkchen durch nichts — auch durch keine noch so wichtige Staatsaktion — so sehr in Bewegung gesetzt ward, als durch die Fehde zwischen den zwei berühmten Wiener Ballettmeistern Muzzarelli und Vigano. Letzterer ging als glorreicher Sieger aus diesem bitterbösen Kampfe hervor, und das „Prometheus“-Ballett, dem die musikalische Weihe zu verleihen ein Beethoven nicht verschmähte, besiegelte seinen Triumph. Am 28. März 1801 kam dieses Ballett zum ersten Male zur Aufführung und ward für den Ballettkünstler wie für den Tonkünstler gleicherweise ehrenvoll*).

Aloys Fuchs, Wiener Hofkriegsrat, dabei einer der tüchtigsten Musikkenner und ausübenden Dilettanten († 1853) hat uns über diesen Erfolg nun auch folgende charakteristische Anekdote aufbewahrt: „Als Beethoven im Jahre 1801 die Musik zu dem Ballett Die Geschöpfe des Prometheus geschrieben hatte, begegnete ihm sein ehemaliger Lehrer, der große Joseph Haydn, welcher ihn allsogleich festhielt und sagte: ‚Nun! gestern habe ich Ihr Ballett gehört, es hat mir sehr gefallen!‘ Beethoven erwiderte hierauf: ‚O, lieber Papa! Sie sind sehr gütig, aber es ist doch noch lange keine „Schöpfung“!‘ Haydn, durch diese Antwort überrascht und beinahe verletzt, sagte nach einer kurzen Pause: ‚Das ist wahr, es ist noch keine Schöpfung, glaube auch schwerlich, daß es (!? er?) dieselbe je erreichen wird‘ — worauf sich beide — etwas verblüfft — gegenseitig empfahlen.“

So ist der Bericht bei Thayer**) zu lesen. Der etwas abweichende Bericht in A. B. Marx (Beethoven I, 22, 2. Aufl.) enthält noch folgende charakteristische Ergänzung: „Nach der früheren Überlieferung hätte Haydn zugesetzt: ‚Denn Sie sind (er ist) ein Atheist!‘“

*) Vgl. Bd. III, S. 3ff.

**) 2. Aufl. 1910, S. 238.

Beides kann durchaus wahr sein; denn ebenso wie Beethovens ganze Schaffensart von derjenigen Haydns abwich, verhielt es sich auch mit ihrer religiösen Weltanschauung. Freilich ist das Anathema „Atheist" in bezug auf Beethoven völlig zu verwerfen. Von Haydns orthodoxem Standpunkte ist es indes begreiflich und erklärlich. Um diese Zeit, im Jahre 1801, war überdies Beethovens tiefe, echt religiöse Natur noch nicht so klar und deutlich hervorgetreten, wie späterhin. Jetzt war Beethoven noch ganz nur platonisierender Philosoph, der noch nicht allzuviel vom tiefsinnigen Schöpfer der „Missa solemnis" verriet.

In einem ganz eigenartig schönen Lichte erscheinen die persönlichen Beziehungen Beethovens zu Haydn nach Briefen des zu seiner Zeit berühmtesten Flötenvirtuosen Louis Drouet (geb. 1793 zu Amsterdam, von 1839 an Hofkapellmeister in Koburg). Drouet war in Wien, verkehrte mit Beethoven als sein enthusiastischer Bewunderer und schildert all diese Beziehungen in einer Unterhaltung mit einer „hochgebildeten musikalischen Dame, der Gattin eines Engländers". (Ausführlicher bei Thayer*) zu lesen, Bd. II, S. 197 ff.) Die Drouetschen Briefe erschienen 1858 in der Hamburger „Zeitung für Gesangvereine und Liedertafeln." Für unser Thema ist daraus das Folgende interessant:

„Haydn", sagt Drouet, „war gewiß ein großer Musikus, einer der größten die jemals gelebt haben, und doch hat er sich in Bezug auf Beethoven, den Sie so sehr lieben, geirrt. Als er dessen erste Trios ansah, über welche man ihn nach seiner Meinung fragte, sagte er: ‚Aus diesem jungen Manne wird nie etwas werden.'"

„Ganz und gar nicht," antwortete die Dame, „man schreibt diese Worte Haydn zu, aber er hat sie nicht gesagt, und Sie wissen das wohl, da Sie mir es selbst bei der Herzogin von

*) 2. Aufl. 1910.

Belgiojoso erzählt haben ... Als Beethoven, noch sehr jung, (fuhr die Dame fort), seine ersten Arbeiten Haydn zeigte, und diesen um seine Meinung befragte, sagte ihm Haydn: ‚Sie haben sehr viel Talent, Sie werden noch mehr, ja ungeheuer viel Talent erwerben. Ihre Einbildungskraft ist eine unerschöpfliche Quelle von Gedanken, aber ... wollen Sie, daß ich offen mit Ihnen rede?‘ — ‚Gewiß,‘ antwortete der junge Beethoven, ‚denn ich bin hier, um Ihre Meinung zu hören.‘ — ‚Nun gut,‘ sagte Haydn, ‚Sie werden mehr leisten, als man bis jetzt geleistet hat, Gedanken haben, die man noch nicht gehabt, Sie werden nie (und Sie tun recht daran) einer tyrannischen Regel einen schönen Gedanken opfern, aber Ihren Launen werden Sie die Regeln zum Opfer bringen; denn Sie machen mir den Eindruck eines Mannes, der mehrere Köpfe, mehrere Herzen, mehrere Seelen hat, und ... aber ich fürchte, Sie zu erzürnen.‘ — ‚Sie werden mich erzürnen,‘ sagte Beethoven, ‚wenn Sie nicht fortfahren.‘ — ‚Gut dann,‘ erwiderte Haydn, ‚weil Sie es wollen, fahre ich fort und sage, daß meiner Meinung nach, immer etwas — um nicht zu sagen: Verschrobenes — doch: Ungewöhnliches in Ihren Werken sein wird: man wird schöne Dinge darin finden, sogar bewunderungswürdige Stellen, aber hier und da etwas Sonderbares, Dunkles, weil Sie selbst ein wenig finster und sonderbar sind, und der Styl des Musikers ist immer der Mensch selbst. Sehen Sie meine Compositionen an. Sie werden darin oft etwas Joviales finden, weil ich es selbst bin; neben einem ernsten Gedanken werden Sie einen heiteren finden, wie in Shakespeares Tragödien ..... Uebrigens war, zu der Zeit, wo Haydn die ersten Werke Beethovens sah, dieser noch sehr jung, der Baum war noch zu dick belaubt, er mußte ausgeputzt werden; in den ersten Compositionen Beethoven's war alles Ueberfluß .....“

Die Dame: „Sie finden die ersten Compositionen Beethovens sehr gut, weil Sie sie kennen wie sie gedruckt worden sind, aber nicht wie er sie Haydn zeigte.“

Drouet: „Diese Bemerkung ist sehr richtig, ich dachte nicht daran, aber ich entsinne mich jetzt ganz genau, daß Beethoven mir sagte, als ich von seinen ersten Arbeiten sprach: ‚sie sind nicht so gedruckt, wie ich sie zuerst geschrieben hatte; als ich meine ersten Manuscripte, einige Jahre nachdem ich sie geschrieben, ansah, habe ich mich gefragt, ob ich nicht toll war, in ein einziges Stück zu bringen, was dazu hinreichte, zwanzig Stücke zu componiren. Ich habe diese Manuscripte verbrannt, damit man sie niemals sehe, und ich würde bei meinem ersten Auftreten als Componist viele Thorheiten begangen haben ohne die guten Rathschläge von Papa Haydn und von Albrechtsberger.‘“

Hierin haben wir jedenfalls viel köstliche Wahrheit zu erkennen, freilich mit lieblicher Dichtung vermischt. — Wie dem nun auch sei: das steht fest, daß der reifer werdende Beethoven desto aufrichtiger die stille Hoheit des Haydnschen Genius verehren lernte, je mehr alle Spuren persönlichen Grolls gegen denselben aus seiner großen Seele schwanden. So schreibt Beethoven im Jahre 1807, als seine erste Messe in C für den Fürsten von Esterhazy komponiert war, demselben unter anderem auch dieses in bezug auf Haydn (vom 26. Juli 1807 aus Baden)*):

„Da man mir alles so gern zum Nachtheil auslegt, lege ich ihnen d. F. (= durchlauchtigster Fürst) einen von den Briefen meines Arztes hierin bei — darf ich noch sagen, daß ich Ihnen mit viel Furcht die Messe übergeben werde, da Sie d. F. gewohnt sind, die unnachahmlichen Meisterstücke des großen Haidn sich vortragen zu lassen. —

Durchlauchtigster, gnädigster Fürst! mit Hochachtung ergebenster unterthänigster

Ludwig van Beethoven.“

---

*) Beeth. Sämtl. Briefe, Bd. I, 2. Aufl., S. 212.

Darauf antwortete der Fürst aus Eisenstadt unterm 9. August 1807:

„Schätzbarster Herr van Beethoven!

Mit vielem Vergnügen habe ich aus ihrem Schreiben von Baden ersehen, daß ich bis zum 20. dieses, eine Messe von Ihnen zu erhalten die angenehme Erwartung haben könne, deren Erfüllung mir um so viel mehr Freude machen wird, als ich mir davon sehr viel verspreche, und Ihre geäußerte Besorgniß in Vergleich der Haydnschen Messen nur noch mehr den Werth Ihres Werkes erhöhet. Ich wünsche Ihnen übrigens von Herzen die schleunigste Herstellung Ihrer vollkommenen Gesundheit, und bin mit aller Schätzung Ihr bereitwilligster

F. Esterhazy."

Übrigens erweckte die Vorführung dieser Messe in Eisenstadt nichts weniger als des Fürsten Wohlgefallen; vielmehr lehnte derselbe das Werk durch die nicht eben schmeichelhaften oder gar erhebenden Worte an Beethoven ab: „Aber, lieber Beethoven, was haben Sie denn nun da wieder gemacht!" — Beethoven verließ noch an demselben Tage Eisenstadt. —

Noch ein denkwürdiges Begegnen beider Meister weiß ihre Geschichte zu vermelden. Es war in jenem glorreichen Konzerte am 27. April 1808, worin Haydn seine schönste Apotheose erlebte. Des Altmeisters „Schöpfung" wurde mit Carpanis italienischem Texte aufgeführt. Beethoven nun war einer von jenen, welche der wohlverbürgten Erzählung nach „mit hohen Personen des Adels" an der Tür des Universitätssaales standen, um den allgeliebten, ehrwürdigen Gast bei seiner Ankunft im Wagen des Fürsten Esterhazy in Empfang zu nehmen, und die ihn begleiteten, als er „auf einem Armstuhle sitzend hoch emporgehoben, getragen und bei dem Eintritt in den Saal unter dem Schalle der Trompeten und Pauken, von der zahlreichen Versammlung empfangen und mit dem freudigen Rufe: ‚Es lebe Haydn!' begrüßt wurde." Beethoven befand sich auch unter

den wenigen besonders aufgeführten Persönlichkeiten, welche die ersten drei Reihen von Sitzen einnahmen, die für hervorragende Musiker, Dichter und andere Personen reserviert waren, in deren Mittelpunkt Haydn zwischen der Fürstin Esterhazy und seiner Lieblingsschülerin Fräulein Kurzbeck saß. Sowohl der enthusiastische Fürst von Lobkowitz als auch Salieri und Beethoven selbst „küßten ihrem Meister weinend die Hand". Der Dichter Collin hat dieses große künstlerische Ereignis durch eigene „Stanzen" verherrlicht, aus denen hier folgende Probe stehen mag:

„O hätt' ich tausend Augen nur zu schauen! —
Seht, winkend will der Vater Küsse spenden
Den Künstlern, die er läßt in finstern Auen,
Indeß er bald sich wird zum Lichte wenden.
Doch diese, von des Tongerüstes Höhen,
Sieht weinend man ihm Gegenküsse senden.
Beethovens*) Kraft denkt liebend zu vergehen
So Haupt als Hand küßt glühend er dem Greise: —
Da wogte hoch mein Herz vor Lust und Wehen:
So fühlten Tausend auf die gleiche Weise,
Als sie den Meister mit dem Sitze hoben
Und weg ihn trugen aus der Freunde Kreise" usw.

Daran knüpft Thayer**) (Bd. III, S. 33) noch diese treffenden Bemerkungen: „Aber unter allen dort anwesenden musikalischen Künstlern, alten und jungen, bekannten und unbekannten, gab es nur einen, den das klare Bewußtsein seiner Fähigkeiten zu dem heitern und sichern Vertrauen berechtigte, er werde, wenn

*) In meinem kleinen Aufsatz in Nr. 1 (1884) des „Klavier-Lehrers" über das Aussprechen des Namens „Beethoven" deutete ich auf Beethoven-Gedichte von österreichischen Dichtern hin, die den darin vorkommenden Namen Beethoven irrigerweise mit dem Tone auf der zweiten Silbe (Beethoven) skandieren. Bei dieser Gelegenheit habe ich endlich in dem oben teilweise mitgeteilten Gedicht von Collin ein solches Corpus delicti vorgefunden, obwohl es kein spezielles Beethoven-Gedicht ist.

**) Berlin 1879.

er Haydn's Alter erreichen sollte, auch Haydn's Ehren als sein Recht beanspruchen dürfen. Und doch hatte er, obgleich jetzt in seinem 38. Jahre stehend, bisher weder einen Titel noch eine öffentliche Stellung, überhaupt nichts von den Dingen erreicht, welche des Ehrgeizes eines Musikers würdig sind, außer dem eitlen Klange eines berühmten Namens. Er starb zu früh, um einen Triumph gleich dem seines alten Lehrers zu erleben. Aber im Sommer jenes Jahres, welches sein 75. Lebensjahr gewesen wäre (nämlich 1845), wenn er noch gelebt hätte, kamen Könige und Königinnen in Bonn zusammen, um die Einweihung eines Denkmals an den titellosen Mitbürger und Componisten Ludwig van Beethoven mitzufeiern."

Haydn starb 1809 im 77. Lebensjahre; nichts verlautet davon, ob unser Beethoven auch an Haydns Leichenbegängnis teilgenommen habe. Allein wir wissen es zuversichtlich, daß fortan Haydn in seinem Herzen einen festen, unverlierbaren Ehrenplatz behauptete. Das bezeugt nichts deutlicher als jene erschütternde Episode aus der Zeit des sterbenden Beethoven. Um Mitte des Märzmonates (1827), so erzählt Anton Schindler (Beethoven II, S. 197)*), traf Hummel in Wien ein. Schon am Tage nach seiner Ankunft tritt er mit Andreas Streicher und seinem Schüler Ferdinand Hiller an Beethovens Krankenlager. „Hummel, entsetzt bei dem Anblick der Leidensgestalt Beethoven's, brach in helle Thränen aus, dieser aber suchte ihn zu beschwichtigen, indem er ihm eine von Diabelli zugeschickte Radirung von Haydn's Geburtshaus zu Rohrau mit den Worten vorhielt: ‚Sieh, lieber Hummel, das Geburtshaus von Haydn; heute habe ich es zum Geschenk erhalten, es macht mir große Freude; eine schlechte Bauernhütte, in der ein so großer Mann geboren wurde!'"

Wenige Tage danach, 26. März 1827, starb auch Beethoven. — Wir Lebenden aber können auch in bezug auf unsere

*) Neudruck S. 544 f.

Liebe oder Mißachtung Haydns viel von Beethoven lernen. Wie es Beethoven immer mehr zum Bewußtsein kam, daß sein musikalischer Geist Haydnschen Ursprungs war, daß er ohne denselben eine Unmöglichkeit gewesen wäre: also mögen wir uns alle auch immer wieder predigen, wenn wir über der Großmächtigkeit des Beethovenschen Genius denjenigen Haydns geringschätzen oder gar vergessen wollen. Man begreift Beethoven erst voll und ganz, wenn man es erfühlt und erfaßt, daß er nur auf Haydnschem Grundstamme erwachsen und erblühen konnte.

Beethovens Beziehungen zu Mozart.

17

Bei vielen gilt immer noch die Meinung, als habe Beethoven über seinen unsterblichen Vorgänger im Musikreiche, Wolfgang Amadeus Mozart geringschätzend gedacht, oder als habe er ihm wenigstens in späteren Zeiten nicht das gleiche Maß von Bewunderung entgegengetragen, wie etwa Bach oder Händel.

Dieser Irrwahn soll hiermit nach allen Beziehungen hin widerlegt werden.

Daß der Knabe und Jüngling Beethoven abgöttisch an Mozarts Tongeiste hing, begreift sich leicht; hatte Beethoven doch bereits in Bonn reichlich Gelegenheit, Mozartsche Meisterwerke nicht nur zu hören, sondern auch selbst an ihrer Aufführung mit tätig zu sein. So sei daran erinnert, daß das kurfürstliche Nationaltheater in Bonn in den Jahren 1789 und 1790 von Mozartschen Opern die „Entführung aus dem Serail", „Don Giovanni" und „Die Hochzeit des Figaro" zur Aufführung brachte.

Allgemein bekannt ist es, daß die Freunde und Gönner des jungen Beethoven, in erster Reihe Graf von Waldstein, es ermöglichten, den jugendlichen Tonhelden nach Wien zu Mozart zu senden. Das geschah im Jahre 1787. Tiefblickende Männer hatten es längst erkannt, daß Beethoven zum Geistesnachfolger Mozarts auserkoren sei. So enthält der Bericht im „Hamburger Magazin der Musik" über die Bonner Musikzustände im Märzheft vom Jahre 1783 vieles über den Studiengang bei Chr. Gottl. Neefe*) und dieses prophetische Wort:

*) Siehe A. Schindler: „Biographie von L. van Beethoven", Neudruck S. 37, Fußnote.

„Dieses junge Genie verdiente Unterstützung, daß es reisen könnte. Er würde gewiß ein zweiter Wolfgang Amadeus Mozart werden, wenn er so fortschritte, wie er angefangen."

So ward die Reise zu Mozart in Szene gesetzt. Die Zeit des Besuches wird von den Autoren verschiedenartig angegeben. Es gibt drei Lesarten: 1786 (Otto Jahn), 1787 (A. Schindler) und sogar 1790 (J. von Seyfried). Es kann jetzt keinem Zweifel mehr unterliegen, daß diese Pilgerfahrt zu Mozart im Frühjahr 1787 stattgefunden hat. Man weiß — namentlich durch den seit 1845 bekannt gewordenen Brief Beethovens an den Advokaten von Schaden in Augsburg, daß er im Sommer 1787 seine Rückreise von Wien über Augsburg bewerkstelligte.

Über Beethovens Verkehr mit Mozart, überhaupt über seinen ersten Aufenthalt in Wien wissen selbst seine persönlichen Freunde nicht viel zu vermelden.

Die interessantesten Momente finden wir noch bei A. Schindler aufbewahrt. Dieser schreibt unter anderem (Biogr. Neudr., S. 47):

„Ueber den kurzen Besuch, den Beethoven zur Frühlingszeit des Jahres 1787 der Kaiserstadt gemacht, schweigt Wegeler ganz, aber auch der Verfasser weiß nur wenig darüber zu sagen. Mit Bestimmtheit darf er jedoch die Wahrnehmung Beethovenscher Freunde aus früherer Zeit niederschreiben, daß sich dem Gedächtnisse des sechszehnjährigen Jünglings bei jenem Besuche nur zwei Persönlichkeiten tief und dauernd für sein ganzes Leben eingeprägt haben: Kaiser Joseph und Mozart."

Über das Phantasieren Beethovens vor seinem hochverehrten Meister — diese Begegnung ist ja auch längst durch die bildende Kunst verewigt — ist viel geschrieben worden. Zuerst wohl von J. von Seyfried. Dieser setzt die Begegnung fälschlich in das Jahr 1790, erzählt auch (in Beethovens Studien usw., 2. Aufl. 1853, von H. H. Pierson, Anhang S. 4), daß der junge Beethoven, der „einen Ausflug nach der Kaiserstadt gemacht, bloß um Mozart zu hören", nur vor Mozart improvisiert habe.

Der gefeierte Meister blieb kühl, da er voraussetzte, das wäre nur ein auswendig gelerntes Stück gewesen. Da habe sich Beethoven ein Originalthema erbeten. Mozart murmelte darauf: „Na! warte, dich will ich schon erwischen!“ Er habe dann schleunigst ein chromatisches Fugenmotiv aufnotiert, worin aber al rovescio zugleich das Kontrasubjekt zu einer Doppelfuge verborgen lag. Beethoven aber ließ sich nicht beirren und bearbeitete das Thema, dessen Sinn ihm gleich erschlossen war, wohl an drei Viertelstunden, so ernst, originell und genial, daß Mozart vor immer wachsendem Staunen den Atem einhielt, „dann leise auf den Zehen in das offene Nebenzimmer schlich und dort den Freunden verkündete: Auf diesen hier gebt acht! Der wird euch einmal etwas erzählen!“

Auch Schindler ist der Meinung, daß das von Mozart aufgegebene Motiv ein Fugenthema gewesen sei. Mozarts prophetische Worte über die Zukunft des jungen Künstlers lauten jedoch bei ihm: „Dieser Jüngling wird noch viel in der Welt von sich reden machen.“

Otto Jahn endlich erzählt in seiner Mozart-Biographie (III. Band der 1. Aufl.), daß Beethoven „zu Mozart geführt“ wurde, diesem auf seine Aufforderung etwas vorspielte, was er kühl belobte, weil er es für ein „eingelerntes Paradestück“ hielt. Beethoven bat dann um ein Thema zur freien Phantasie. Der rheinische junge Künstler war gereizt, zugleich „durch die Gegenwart des von ihm hochverehrten Meisters“ angefeuert und behandelte nun das Klavier in einer Weise, daß Mozarts Staunen immer mehr wuchs. Er ging endlich zu den Freunden ins Nebenzimmer und sprach die geflügelten Worte: „Auf den gebt acht, der wird einmal in der Welt von sich reden machen.“

Wo Mozart, der damalige „König im Reiche der Tonkunst“ diese ewig denkwürdigen Worte über den jugendlichen Beethoven verkündete, ist immer noch ungewiß. Nach Schindler wollten einige wissen, „es sei bei Gelegenheit geschehen, als der Kaiser

den vom Kurfürsten Max Franz ihm empfohlenen jungen Künstler in seinen Gemächern im Beisein Mozarts gehört hat".

Wichtiger ist eine andere hierbei auftauchende Frage. Hat Beethoven Mozart spielen hören? Hat sich Beethoven über Mozarts Klavierspiel ausgesprochen? Das merkwürdigste dabei ist, daß sich zwei klassische Zeugen für die Lebensgeschichte Beethovens hierbei widersprechen: Ferdinand Ries einer- und Karl Czerny andererseits. Ersterer bemerkt (Notizen S. 86): „Bei seiner ersten Anwesenheit in Wien, hatte er einigen Unterricht von Mozart erhalten, doch hat dieser, wie Beethoven klagte, ihm nie gespielt." Karl Czerny aber behauptet im Gegenteil: „Beethoven, welcher Mozart spielen gehört hatte, sagte später, daß sein Spiel sauber und klar, aber etwas leer, matt und altfränkisch gewesen*)". Nach gewissen Aufzeichnungen in den Konversationsheften möchte man doch annehmen, daß Czerny die richtige Meinung Beethovens wiedergegeben habe. Im Hefte Sign. D 76 vom Ende des Jahres 1825 unterhalten sich Beethoven und Karl Holz. Nachdem dieser bereits (Bl. 26a) verzeichnet hat: „Haydn hat den Don Juan für das größte Werk Mozarts erklärt", kommt es weiterhin zu Erörterungen über Mozarts Klavierspiel. Holz fragt (Bl. 39): „War Mozart ein guter Klavierspieler?" Beethovens Antwort kann man sich

---

*) Siehe L. Nohl: „Beethoven. Nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen". Stuttgart 1877. S. 9. — Die nähere Quelle dafür gibt Nohl nicht an. In Czernys Autobiographie, der Hauptquelle für dessen Beziehungen zu Beethoven, wird wohl auch versichert, daß Beethoven Mozarts Spiel kennen gelernt hat, allein von einem derartigen Urteil Beethovens über Mozarts Klavierspiel verlautet nichts. Wir lesen da, daß Beethoven seinen Schüler Czerny besonders auf das Legato aufmerksam machte, „das er selber in einer so unübertrefflichen Art in seiner Macht hatte und das zu seiner Zeit alle anderen Pianisten auf dem Fortepiano für unausführbar hielten, indem damals (noch von Mozarts Zeit) das gehackte und kurz abgestoßene Spiel Mode war. Auch hat mir in späteren Jahren Beethoven erzählt, daß er Mozart mehremal spielen gehört und daß dieser, da zu seiner Zeit die Erfindung des Fortepiano noch in ihrer Kindheit war, sich

aus den gleich darauf folgenden Worten von Holz: „Damahls war es auch noch in der Wiege“ im Sinne der Czernyschen Worte deuten.

Eine Bemerkung Schindlers ist geeignet, diesen Zwiespalt zu lösen (Neudruck S. 48):

„Diese, sowie manche andere nicht unwichtige Vorgänge lagen bereits zu weit zurück, Augen- und Ohrenzeugen waren nicht mehr am Leben, Beethoven selber über alle längstvergangene Dinge schweigsam, dazu häufig noch unsicher und verworren, wenn er je darüber gesprochen, — dies die Gründe, daß verschiedene in ein Dunkel gehüllt bleiben werden.“

Beethoven mag also in der Zerstreutheit einmal Ries gegenüber sich so geäußert haben, wie es mitgeteilt ist; später aber in seinem anhaltenden Verkehr mit Czerny und Holz die richtige Erinnerung wiedergefunden haben.

Wir kehren noch einmal nach Bonn zurück. Aus mancherlei Andeutungen haben wir bereits vernommen, daß man frühzeitig in maßgebenden Kunstkreisen Beethoven als den prädestinierten Nachfolger Mozarts im Reiche der Töne ansah. Das schönste Zeugnis dafür gewährt uns der kleine Brief des Grafen von Waldstein an Beethoven vom 29. Oktober 1792, eine Ehrung für Mozart, Haydn und Beethoven. Das wohlbekannte warme Schreiben des Grafen ist S. 3 abgedruckt.

*

auf den damals mehr gebräuchlichen Flügeln ein Spiel angewöhnt hatte, welches keineswegs für die Fortepiano paßte. Auch hatte ich in der Folge die Bekanntschaft mehrerer Personen gemacht, welche bei Mozart Unterricht genommen und fand in ihrer Spielweise diese Bemerkung bestätigt.“ Wieder anders lautet der oben nach Nohl mitgeteilte Passus in Otto Jahns Aufzeichnungen: „B. erzählte Cz., daß er Mozart habe spielen hören; er habe ein feines, abgehacktes Spiel gehabt, kein ligato, in dem B. zuerst bewunderungswürdig war, der das Pfte wie e. Orgel behandelte.“ — So verzeichnet es Jahn aus Wien 15. September 1852, jedenfalls nach direkten Angaben von seiten Czernys. (Enthalten in Jahns Beethoven-Nachlaß, jetzt auf der Königlichen Bibliothek zu Berlin.)

Beethoven kam zum zweitenmal nach Wien, studierte nicht nur bei Haydn, sondern bald auch heimlich bei Schenk, dann bei Albrechtsberger, Salieri und Förster. Nimmt man Reefe hinzu: so gibt das sechs Kompositionslehrer, die sich an Beethoven zu erproben hatten. Das Resultat befriedigte ihn keineswegs. Schindler bemerkt hierüber zutreffend (Neudruck S. 65):

„Viele Köche versalzen die Suppe. Wenn der Verfasser in späteren Jahren Beethoven äußern gehört, daß Mozart's Genie hauptsächlich durch den einheitlichen Unterricht seines Vaters zu so hoher Ausbildung gelangt ist, so liegt uns in dieser Äußerung die unzweideutigste Kritik seines eigenen Schulganges vor Augen."

Es versteht sich nunmehr von selbst, daß man Beethovens Kompositionstalent immer an Mozarts Schöpfungen zu messen begann, die einen wohlmeinend, die anderen übelwollend. Gerade die Mozart-Orthodoxie war nicht selten für Beethoven ein schwerer Prüfstein, ihn in seiner Mozart-Verehrung nicht wankend zu machen. Einige Tatsachen aus Beethovens Leben sind wohl geeignet, diesen Umstand lebendig zu beleuchten.

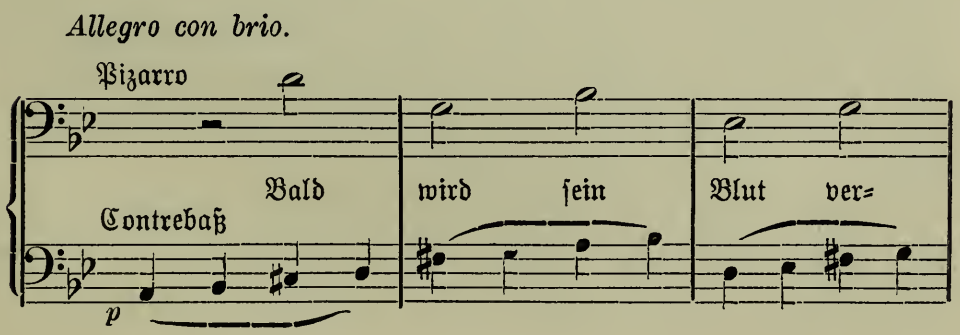
Beethoven hatte im Jahre 1803, als seine große Kantate „Christus am Ölberg" aufgeführt ward, sich die früher so feindselige Kritik durch die Macht seines Genius unterworfen. Die tonangebende Leipziger „Allgemeine Musikalische Zeitung" erklärte bereits bei dieser Gelegenheit (13. April 1803):

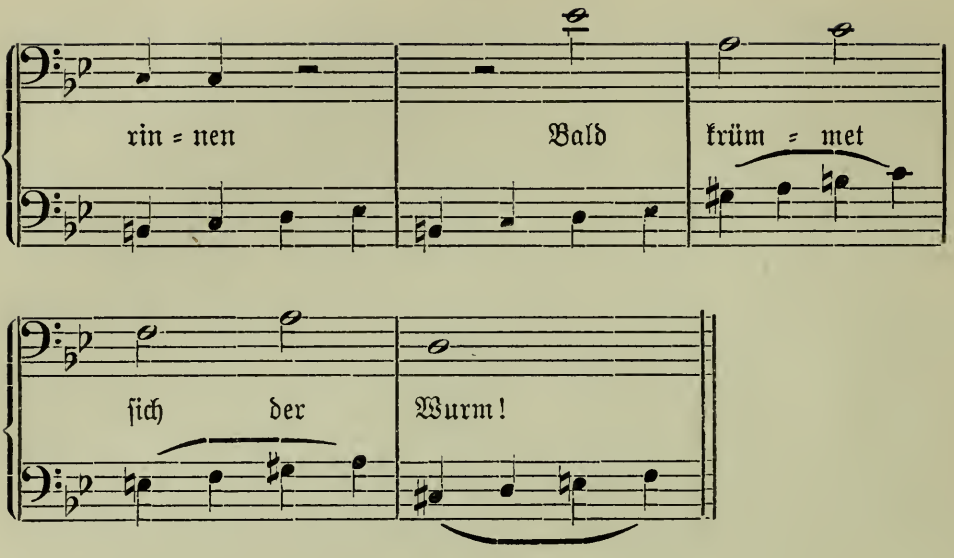
„Wien den 6. April. Musicalisch neues gibt es (außer einem Oratorio von Paer, das nicht gefallen hat) nur das Oratorium von Beethoven, Christus am Oelberg, welches gestern aufgeführt wurde und außerordentlichen Beyfall erhielt. Es bestätigte mein schon lange gefaßtes Urtheil, daß Beethoven mit der Zeit eben die Revolution in der Musik bewirken kann, wie Mozart. Mit großen Schritten eilt er zum Ziele."

Und nun ging's an die Oper. Hier nun, wo Mozart als Fürst ohnegleichen dastand, waren Freunde wie Gegner auch darum besonders gespannt, weil sie sehen wollten, ob er darin Mozart erreichen oder ihn gar übertreffen würde.

Am 20. November 1805 fand die Uraufführung des Werkes statt. In dieser ersten ursprünglichen Bearbeitung mißfiel „Fidelio-Leonore", es kam nur zu drei Aufführungen. Bei der denkwürdigen Sitzung im Lichnowskyschen Hause im folgenden Jahre wurden dann die notwendigen Umgestaltungen festgesetzt. Hierbei ist eine tragikomische Episode zu erwähnen. Besonders aufgebracht zeigte sich der erste Pizarro, Sebastian Meier, ein Schwager Mozarts. Dieser Bassist, über den Schindler urteilt, er habe eine ebenso rauhe Stimme als rauhe Methode besessen (Neudruck S. 161), erklärte vor jenem Areopag, der von 7 Uhr abends bis 2 Uhr nachts seines Amtes waltete: „Kein Sänger könne die Arie des Pizarro mit Effekt singen" (F. Ries a. a. O. S. 104, Neudruck S. 124). Beethoven gab endlich nach, und so entstand die jetzige Fassung. Den eigentlichen Grund, weshalb Mozarts Schwager die Beseitigung seiner Arie verlangte, gibt uns jedoch Schindler in sehr ergötzlicher Weise an (Neudruck S. 175 f.):

„Der Bassist Meier hatte indessen von seinen Fähigkeiten eine höhere Meinung, vielleicht, weil er ein guter Sarastro gewesen, gewiß aber auch darum, weil er mit Mozart verschwägert war." Bei Mozart pflegte er zu schwören. Beethoven nun, der übrigens auf vertrautem Fuße mit ihm stand — sie duzten sich — nahm sich vor, Meier ob so hohen Selbstvertrauens ein wenig zu strafen; er sollte durch ein „einfaches, aber seltenes und drastisch wirkendes" Mittel von seiner Schwäche geheilt werden. In der seitdem nicht wieder vorgeführten Pizarro-Arie kommt diese Stelle vor:





Man erkennt aus diesem Beispiele, daß die Singstimme immer gerade mit dem Vorschlag der kleinen Sekunde bzw. None, die vom Orchester ausgeführt werden, zusammenfällt. Ein wirklich sattelfester Sänger, meint Schindler, wird sich von derlei „spanischen Reitern" nicht sonderlich imponieren lassen:

„Der Pizarro von 1805 jedoch vermochte trotz allem Krümmen und Gesticuliren dem gefährlichen Hinderniß nicht auszuweichen, zumal die schadenfrohen Spieler da unten die Malice gehabt, die kleine Secunde durch einen Accent noch mehr hervortreten zu machen; somit mußte der wuthschnaubende Pizarro die ganze Stelle hindurch am Bogen der Spieler hangen bleiben."

Man lachte. Darob ward Meier wütend und in seinem Ingrimm schleuderte er dem Komponisten unter anderem auch die Worte entgegen: „Solchen verfl— Unsinn hätte mein Schwager nicht geschrieben!" Noch später konnte die Rückerinnerung an diese komische Begebenheit aus der Fidelio-Geschichte den Meister sehr erheitern, besonders wenn er dem grimmigen ehemaligen Pizarro auf der Straße begegnete.

Auch während der zweiten Fidelio-Periode im Jahre 1806 kam es zu unliebsamen Szenen, wobei der Intendant Baron von Braun einmal dadurch, daß er in unzarter Weise Mozart

gegen Beethoven ausspielte, diesen zur Zurückziehung seiner Partitur veranlaßt zu haben schien. Dieser in der Fidelio-Geschichte immerhin noch dunkle Punkt — es agieren hierbei nämlich gegensätzlich Stephan von Breuning und der Florestan-Sänger Röckel — soll uns hier nur beweisen, daß man auf Beethoven einen ganz besonderen Eindruck zu erzielen hoffte, wenn man ihm das Genie Mozarts vorhielt. Röckel erzählt*), daß Beethoven sich mit seiner Oper benachteiligt glaubte und nun seine Klage beim Baron Braun vorbrachte. Der Freiherr tat das Seine, Beethoven von dem Verdacht gegen seine Beamten abzubringen. Dabei erklärte der Direktor:

„Er hoffe, daß die Einnahmen mit jeder Aufführung sich vermehren würden; bis jetzt wären nur die ersten Ränge, die Sperrsitze und das Parterre besetzt gewesen; nach und nach würden die oberen Ränge in gleicher Weise ihren Beitrag liefern. ‚Ich schreibe nicht für die Galerieen', rief Beethoven aus. ‚Nicht?' erwiderte der Baron, ‚selbst Mozart verschmähte es nicht, für die Galerieen zu schreiben'. Damit war es aus" — —

Röckel selbst meint nun, man könnte hieraus den Schluß ziehen, als habe sich Beethoven durch den Vergleich mit Mozart beleidigt gefühlt:

„Da er aber Mozart hoch verehrte, so stieß er sich vielleicht mehr an der Art, wie ihm dies gesagt wurde, als an dem Inhalt der Worte selbst."

Wie bescheiden oft Beethoven von sich im Verhältnis zu Mozart und Haydn sprach, das geht besonders deutlich aus einem Briefe des Meisters an die Firma Breitkopf & Härtel in Leipzig hervor. Dieser Brief vom 13. Juli 1802 ist auch darum besonders interessant, weil er ein strenges Urteil Beethovens über Transkriptionen enthält. Beethoven schreibt da**):

---

*) Mitgeteilt bei A. W. Thayer: „Beethovens Leben" II, S. 307 f.

**) Beeth. Sämtl. Briefe, Bd. I, 2. Aufl., S. 86.

„In Ansehung der arrangirten Sachen bin ich jetzt herzlich froh, daß sie dieselben von sich gewiesen, die unnatürliche Wuth, die man hat, sogar Klavier Sachen auf Geigeninstrumente überpflanzen zu wollen, Instrumente die so einander in allem entgegengesetzt sind, möchte wohl aufhören können, ich behaupte fest, nur Mozart könnte sich selbst vom Klavier auf andere Instrumente übersetzen, sowie haidn auch — und ohne mich an beyde große Männer anschließen zu wollen, behaupte ich es von meinen Klaviersonaten auch, da nicht allein gantze Stellen gäntzlich wegbleiben und umgeändert werden müssen, so muß man — noch hintzuthun, und hier steckt der mißliche Stein des Anstoßes, den um zu überwinden man entweder selbst der Meister seyn muß, oder wenigstens dieselbe Gewandtheit und Erfindung haben muß —, ich habe eine eintzige Sonate von mir in ein Quartett von G. J. [Geigeninstrumenten] verwandelt, worum man mich so sehr bat, und ich weiß gewiß, das macht mir so leicht nicht ein anderer nach —"

So dachte Beethoven noch kurz zuvor nicht. Etwa $1\frac{1}{4}$ Jahr früher, am 22. April 1801 hatte er an seinen „Freund und Bruder", den Kapellmeister und Verleger Hofmeister nach Leipzig geschrieben*):

„Die Übersetzung der Mozartischen Sonate in Quartetten wird ihnen Ehre machen und auch gewiß einträglich sejn."

Manche — selbst sehr einsichtsvolle — Autoren, die da wissen, daß Mozart von Beethoven sehr hochgehalten ward, möchten der Welt die Meinung einprägen, als habe sich Beethoven bei manchen Kompositionen hingesetzt, um ein Werk derselben Gattung von Mozart direkt nachzubilden. So schreibt selbst O. Jahn einmal ganz unmotiviert (Mozart IV, 51):

„Bekanntlich [?] hat Beethoven in seinem Quintett (Op. 16) mit diesem Mozartschen (Es-dur oeuvr. XIV) gewetteifert; vielleicht tritt bei keinem seiner Werke in gleicher Weise heraus, daß

*) Beeth. Sämtl. Briefe, Bd. I, 2. Aufl., S. 63.

er sich ein Muster gesetzt hatte, um es nachzubilden; übertroffen hat er es diesmal nicht. — Es hat sich eine Art Legende unter den Reminiscenzensuchern gebildet, daß die nichts bedeutenden Anklänge an Mozart'sche Motive, auffallend namentlich im 2. Satz, von Beethoven beabsichtigt seien als eine Huldigung Mozarts."

Das sind ungereimte Dinge. Beethoven, als Geist vom Geiste Haydns, als Geist vom Geiste Mozarts, läßt es oft genug unbewußt erkennen, daß er vieles von ihnen empfangen hat: Mozart-Anklänge begegnen einem sogar noch in seinen allerletzten Sonaten: allein ein bewußtes Nachbilden ist bei Beethoven ganz ausgeschlossen. Über Beethovens einzigartige Originalität hat bereits Ries das richtige Wort gesprochen:

„Ohne daß ich einen todten oder lebenden Componisten zu nahe treten will, muß ich doch bei der Behauptung bleiben: einen Reichthum und eine Mannigfaltigkeit an Ideen und eine Originalität, wie solche in Beethovens Werken angetroffen werden, hat keiner sonst besessen" (Notizen S. 126, Neudruck S. 149).

Und dabei salviert sich Ries noch ausdrücklich, daß er etwa so denke, weil ihm Beethoven als Freund und Lehrer über alle anderen gehe; er gehöre nicht zu denen, die etwa nur einen, höchstens zwei musikalische Abgötter hätten. „Eine solche Einseitigkeit war in mir nie, und wird niemals mein Fehler werden."

In den Briefen Beethovens an die Musikhandlung Breitkopf & Härtel wird unter anderem ersichtlich, daß Beethoven etwa in den Jahren 1809—12 bei sich selbst Gesangsmusik allwöchentlich vorführte, wobei mit Mozartscher Musik ein wahrer Kultus getrieben worden zu sein scheint. In einem Briefe an jene Handlung vom 26. Juli 1809*) heißt es:

„Ich hatte einigemal angefangen wöchentlich eine kleine Singmusik bej mir zu geben — allein der unselige Krieg stellte alles ein — zu diesem Zwecke und überhaupt würde mir's lieb sejn, wenn sie mir die Meisten Partituren, die sie haben, wie

*) Beeth. Sämtl. Briefe, Bd. I, 2. Aufl., S. 283 f.

zum B. Mozarts requiem ꝛc., Haidns Meſſen, überhaupt alles von Partituren, wie von Haidn, Mozart, Bach, Johann Sebaſtian bach, emanuel ꝛc. nach und nach Schickten."

Unmittelbar daran ſchließt ſich folgendes enthuſiaſtiſche Urteil über Ph. Em. Bach:

„von Emanuel Bachs Klavierwerken habe ich nur einige Sachen, und doch müßen einige jedem wahren Künſtler gewiß nicht allein zum hohen Genuß ſondern auch zum Studium dienen und mein gröſſtes Vergnügen iſt es Werke, die ich nie oder nur ſelten geſehn, bej einigen wahren Kunſtfreunden zu ſpielen —"

In einem anderen Briefe (23. Auguſt 1811) überraſcht ein Wort über „Don Juan", wenn man ſich vergegenwärtigt, wie abfällig ſonſt der Meiſter des Textes wegen gerade über dieſes Meiſterwerk ſprach. Hier aber leſen wir:

„Die gute Aufnahme von mozarts don juan macht mir ſo viel Freude als ſej es mein eignes Werk."

Endlich heißt es wieder in einem Briefe vom 28. Januar 1812:

— — „ſchicken ſie mir alſo Mozarts requiem, Partitur bald, M. Clemenza di Tito, cosi fan tutte, le nozze di Figaro, don giovanni da meine kleine Geſellſchaft bej mir wieder anfängt, ſo brauche ich d. g., ſo Poſtfrej als möglich, denn ich bin ein armer öſterreichiſcher Muſikant***)."

Wir wiſſen weder Anfang noch Ende dieſer Geſangsaufführungen im Beethovenſchen Heim, ebenſowenig, wer die Mitwirkenden waren, erfahren aber mit Genugtuung, daß Beethoven trotz ſeines Gehörleidens in dieſen Zeiten noch ſolche Werke einſtudieren konnte.

Wir wenden uns nunmehr zur Frage, wie ſich Beethoven den Freunden gegenüber über Mozart und ſeine Werke aus-

*) Beeth. Sämtl. Briefe, Bd. II, 2. Aufl., S. 33.

**) Ebenda S. 56.

***) Über dieſe von Beethoven häufig angewendete Bezeichnung vgl. Bd. III, S. 70—71.

211332

sprach, oder wie diese aus ihrer Anschauung heraus darüber urteilten. Die Erklärung von Ries ist bereits auf S. 4 dieses Bandes abgedruckt. Ignaz von Seyfried teilt in seinem Buche „Beethovens Studien" als Beethovensches Wort mit (Anhang S. 21):

„Mozarts größtes Werk bleibt die Zauberflöte; denn hier erst zeigte er sich als deutscher Meister. — Don Juan hat noch ganz den italienischen Zuschnitt, und überdies sollte die heilige Kunst nie zur Folie eines so skandalösen Sujets sich entwürdigen lassen."

Daß Beethoven die „Zauberflöte" als Mozarts größtes Werk pries, erzählt auch Schindler: doch gibt er dafür den wohl wichtigeren Grund an: weil die „Zauberflöte" sämtliche Kunstformen in sich enthalte, vom einfachsten Liede bis zum Choral und zur Fuge. Aber Schindler führt noch einen zweiten Grund für die Hochschätzung der „Zauberflöte" von seiten Beethovens an. Das ist die in dieser Mozartoper „angewandte Psyche verschiedener Tonarten" (Neudruck S. 509). Beethoven war ein eifriger Fürstreiter für den charakteristischen Unterschied der Tonarten; darüber konnte er sich mit Leidenschaft unterhalten, besonders mit seinem skeptischen Freunde F. A. Kanne. Diese Unterhaltungen mit Gebildeten aller Berufsarten gab ihm Veranlassung zu hoher Bewunderung seiner Geistesvorgänger Gluck, Haydn und Mozart in diesen Dingen. Und in der „Zauberflöte" fand er das Problem der Charakteristik der Tonarten aufs wundersamste gelöst. Schindler führt bei anderer Gelegenheit auch an (Neudruck S. 529), daß sich in Beethovens musikalischer Bibliothek von Mozart ein Teil der Partitur von „Don Giovanni" und viele Sonaten befunden hätten*). „Für Mozart's Claviermusik hatte Beethoven nur geringe Sympathie", — um so größere für die von Clementi, die er ungemein hoch

*) Das ist jedenfalls nicht vollständig. Im Nachlaß Beethovens fanden sich noch von Mozarts Opern: die „Zauberflöte", „Cosi fan tutte" und Titus, auch das Requiem.

stellte. Darum ließ er die musikalische Erziehung seines Neffen Karl mehrere Jahre hindurch fast nur mit Clementischen Sonaten bestreiten.

Ich komme auf das von Seyfried angegebene Urteil Beethovens über den „Don Juan"-Text zurück. Dasselbe wird besonders durch Ludwig Rellstab bekräftigt, der im Jahre 1825 persönlich mit Beethoven verkehrte, und der über diesen Verkehr höchst anziehende Schilderungen dargeboten hat. Als sich beide über Opernstoffe unterhielten, sagte Beethoven unter anderem:

„Auf die Gattung käme mir's wenig an, wenn der Stoff mich anzieht. Doch ich muß mit Liebe und Innigkeit darangehen können. Opern, wie Don Juan und Figaro, könnte ich nicht componiren, dagegen habe ich einen Widerwillen*)."

Rellstab ergänzt diese einmal gemachte Mitteilung späterhin noch also:

„Ich hätte solche Stoffe nicht wählen können," fuhr er [Beethoven] fort, „sie sind mir zu leichtfertig."

Rellstab fügt hinzu:

„Er sah dabei aus, als wollte er sagen: ‚Ich bin zu schwer unglücklich, mein Leben hüllt sich in zu düstere Schleier, um mich so eitler Lust hinzugeben.'"

Noch muß hierbei rühmend hervorgehoben werden, daß der Hauptbiograph Mozarts, Otto Jahn, das von Seyfried kundgegebene Wort Beethovens über den „Don Juan"-Text ebenfalls zitiert, diesem dabei also Gerechtigkeit widerfahren läßt. Es heißt da (Mozart IV, 389, I. Aufl.):

„Die hohe Sittlichkeit, welche der große Mann im Leben wie in der Kunst unverbrüchlich bewahrte, wird man auch in diesem Ausspruch ehrend anerkennen; er hätte eine solche Oper nicht komponiren können, ohne sich selbst untreu zu werden."

---

*) Siehe L. Rellstab: „Aus meinem Leben". Berlin 1861. II, S. 242. Vgl. auch Wegeler und Ries: „Biogr. Notizen", Nachtrag S. 15 (Neudruck S. 212).

Auch Friedrich Rochlitz, der im Jahre 1822 bei Beethoven war, weiß an ihm nicht genug „das froheste Anerkenntniß" fremder Verdienste zu rühmen: „Wie spricht er von Händel, Bach, Mozart!" heißt es dabei (Für Freunde der Tonkunst, IV, S. 359).

Ein Jahr darauf war der Londoner Freund J. A. Stumpff bei Beethoven. Dieser Mann, der den Meister noch auf seinem letzten Krankenlager durch das prachtvolle Geschenk von Händels sämtlichen Werken erfreute, hat diesen Besuch eingehend geschildert. Der Artikel erschien unter dem Titel „Ein Tag bei Beethoven" in der Zeitschrift „The Harmonicon" im Januar 1824 in Briefform und ist vielfach ins Deutsche übersetzt worden. Für uns hier ist folgende Stelle daraus von Interesse. Bei Tische hatte Beethoven in ergreifender Weise Händels Lob gesungen. Dabei bemerkt Stumpff:

„H. und ich versuchten wiederholt das Gespräch auf Mozart zu lenken, aber umsonst; ich hörte ihn nur sagen: ‚In einer Monarchie weiß man wer der Erste ist', — was sich auf diesen Gegenstand beziehen mag oder auch nicht. Herr C. Czerny, der, beiläufig gesagt, jede Note von Beethoven auswendig weiß, — — — sagte mir indessen, daß Beethoven bisweilen unerschöpflich sei im Lobe Mozarts."

Es kann aber wohl kaum einem Zweifel unterliegen, daß Beethoven mit den Worten: in einer Monarchie weiß man, wer der Erste ist, die Anerkennung aussprechen wollte, daß im Reiche der Oper Mozart der König, der Erste ist. Denn auch sonst hat es Beethoven unumwunden erklärt, daß die Oper nicht sein Feld sei, sondern allein die Instrumentalmusik, in welcher der Tondichter sich schrankenlos ergehen kann. — Übrigens lautet gerade diese Stelle in O. Jahns Aufzeichnungen (im Beethoven-Nachlaß) über den Besuch Stumpffs bei Beethoven ganz anders und jedenfalls der Wahrheit entsprechender. Stumpff ist des Meisters Tischgast. Beethoven war wieder einmal, wie er selbst sagte, aufgeknöpft. Über die großen Komponisten lesen wir in diesem Tischgespräch folgendes:

Stumpff schrieb: „Wen halten Sie für den größten Komponisten, der je gelebt?“ „Händel,“ war seine augenblickliche Antwort, „für den beuge ich mein Knie“ und berührte mit dem einen den Boden.

St. Mozart.

B.[eethoven] Mozart ist gut und vortrefflich.

St. Der selbst Händel durch eine neue Begleitung im Messias verherrlichen konnte.

B. Der hätte sich auch ohne das erhalten.

St. Seb. Bach.

B. Warum ist er todt?

St. Er wird wieder aufleben.

B. Ja, wenn man ihn studiren wird und dazu hat man nicht Zeit — usw.

Diese Zeit kam erst zwei Jahre nach Beethovens Tode, als Mendelssohn-Bartholdy der „Matthäus-Passion“ zur Auferstehung verhalf. — Daß also Beethoven sich bei diesem Mahle der Beurteilung Mozarts nicht entzog, ist offenbar.

Wir haben nunmehr Umschau zu halten, wie man sich in der vertrautesten Umgebung Beethovens selbst über Mozart äußerte, wie da innige Liebe, Bewunderung — wohl auch ein wenig Verkleinerungssucht ersichtlich werden. Die Konversationshefte verraten mancherlei, darunter nicht weniges von besonderem Interesse. Hier haben wir es mit der Zeit von 1819 bis 1827 zu tun. Im Jahre 1820 kam der junge, talentvolle Sohn Mozarts nach Wien. Man fragt sich im Beethovenschen Hause: Wird er zu Beethoven kommen oder nicht? Im Konversationshefte vom März 1820 (65 Blatt stark) fragt jemand (Bl. 14b):

„War Mozart nicht bei Ihnen?

Hummel war auch noch nicht hier?“

Das Ergebnis ist beide Male ein negatives. Es geht nun recht stark über Hummel her.

Der junge Mozart scheint nicht bei Beethoven gewesen zu

sein, gleichwohl mag ihn der Meister anderswo gesehen haben. Man wird nun die folgenden Stellen eines Konversationsheftes vom April 1820 (Sign. 105, 77 Bl.) verstehen. Da wird Beethoven gefragt (Bl. 64b):

„Sieht der junge Mozart seinem Vater ähnlich?"

(Bl. 65a): „Daß er bisher nicht suchte, mit Ihnen bekannt zu werden und sich Ihnen zu nähern, macht seinem Sinn keine Ehre.

Man wird hier vieles für ihn thun, es scheint aber nicht, daß er einen Platz unter den Künstlern hier jemals behaupten kann.
soll ein guter Klavierspieler sein.
er ist ungeheuer eitel."

Man suchte indes Beethoven und den jungen Mozart zusammenzuführen. In demselben Heft ist zu lesen (Bl. 71a):

„Mein kleiner Nikl schreibt auch ohne Klavier auf — Kommen Sie doch einmal zu mir! Hummel und Mozart" —

Im kurz vorher erwähnten Hefte vom März 1820 (Nr. 33) schreibt jemand (Bl. 49a) den „Schusterkanon von Mozart" sehr deutlich hin; dessen wesentlicher Text lautet: Schau', schau', wie das Weiberl geht, wie schön ihr's Häuberl steht*).

In einer Tischkonversation zu Hetzendorf, Sommer 1823, wird viel über die italienische Oper gestritten. Es ist eines der Hefte, in denen Grillparzer so viel Interessantes mit Beethoven erörtert (Heft D. 92, 14 Bl.). Da liest man (Bl. 10a):

„Und doch kann ich mich mit jenen nicht vereinigen, die die italienische Oper unbedingt verwerfen.

(Bl. 10b): Meiner Meinung nach gibt es 2 Gattungen

*) Mozarts „Schusterkanon" ist aller Wahrscheinlichkeit nach noch gar nicht gedruckt. Die große Mozart-Ausgabe von Breitkopf & Härtel, ferner das Köchelsche Verzeichnis der Werke des Unsterblichen, auch dessen Nachtrag enthalten die kleine Komposition nicht. Für ganz apodiktisch möchte ich indes diese Behauptung noch nicht hinstellen.

der Oper, von denen die eine vom Text ausgeht, die zweite von der Musik, letztere ist die italienische Oper.

Lablache und zum Teil die fodor sind bessere Schauspieler, als die deutsche Oper jemals hatte.

Vielleicht hat sich auch Mozart durch die italienische Oper gebildet."

Ein Heft vom Jahre 1824 (Sign. 35. D., 29 Bl.) bringt uns den oben erwähnten englischen Freund Beethovens J. A. Stumpff in Erinnerung. Neffe Karl schreibt auf (Bl. 28a):

„HE. Stumpff sagt, daß Webers freyschütz in zehn Jahren schon weniger gefallen wird, als Mozarts figaro in 50."

Beethovens junger Freund Karl Holz sucht zuweilen Mozart im Vergleich zu anderen Großmeistern zu verkleinern. Wir nehmen folgende charakteristische Stelle aus einem Hefte vom Sommer 1825 (Sign. D. 64, 21 Bl.) ad notam (Bl. 21a):

„Haydn hat gesagt, wenn er einen sogenannten grammatikalischen Schnitzer machte:

Gefallt's Ihnen? „O ja!"

Nun, so lassen wir's stehn.

Das war auch bei Mozart nicht der Fall —

Außer seinem Genie als musikalischer Künstler war er null —

Händel hat eine Würde, die er doch nicht erreicht."

Ein merkwürdiges Wort Cherubinis brschert uns ein Heft aus dem Jahre 1826 (1825? Sign. D. 99, 48 Bl.). Der junge Schlesinger (Moritz) von der bekannten Berliner Musikhandlung ist bei Beethoven und führt lange Reden vor ihm; in dem Heft heißt es (Bl. 13a), nachdem soeben Spontini heftig angegriffen ist:

„Ich sage eben Ihrem Neffen, daß Sie Cherubinis Abgott sind, er hat oft seinen Schülern gesagt, die größten musikalischen Geister, die je gelebt und je leben werden, sind Beethoven und Mozart."

Zwar bemerkt Schindler dazu in margine: „das Gegentheil davon ist wahr" — allein trotzdem mag es so wahr sein.

Endlich sei hier noch zu Ehren Mozarts die Lobeserhebung erwähnt, die Karl Holz über eine nicht näher bezeichnete Sängerin ausspricht. Das geschieht in einem Konversationsheft aus dem Sommer 1826 (Sign. D. 116, 36 Bl.). Holz schreibt (Bl. 2b):

„Großes Aufsehen, vorzüglich in den Rossinischen Opern. Sie sang im Don Giovanni die große Arie der Donna Anna so schön. Die Pariser sagten, daß sie den Mozart wieder zu Ehren (Bl. 3a) gebracht habe; denn früher glaubten sie, daß Mozart in dieser Arie gezeigt habe, daß er die Singstimme nicht kenne."

Die nicht genannte Sängerin dürfte Mlle Schechner sein, deren Stern jetzt aufzusteigen begann, und die um diese Zeit auch in Beethovens Sphäre treten sollte.

*

Eine merkwürdige Angelegenheit in der Geschichte Mozarts und Salieris gewinnt durch die Konversationshefte eine ganz eigenartige Beleuchtung.

Die Kenner der Geschichte Mozarts werden wissen, daß der unsterbliche Tonmeister am Abend seines so kurz bemessenen Erdenlaufes von dem Gedanken erfüllt war, daß ihm Gift beigebracht worden sei. Als er einmal mit seiner geliebten Frau im Prater saß, sagte er ihr, während ihr die Tränen in den Augen standen, daß er das Requiem für sich schreibe, und fuhr dann so fort:

„Ich fühle mich zu sehr, mit mir dauert es nicht mehr lange; gewiß man hat mir Gift gegeben — ich kann mich von dem Gedanken nicht losmachen." (O. Jahn a. a. O. IV, 680.)

Diese Worte waren die Veranlassung, daß man über Antonio Salieri, dessen Feindseligkeit gegen Mozart aller Welt bekannt war, den Verdacht laut werden ließ, er habe Mozart vergiftet. Man verbreitete fernerhin die Mär, als habe Salieri

auf seinem letzten Krankenlager im Jahre 1825 sich in seinen Phantasien selbst eines so schändlichen Verbrechens angeklagt. Salieri wurde natürlich von vielen Seiten öffentlich verteidigt und als völlig unschuldig erklärt. So geschah es durch Carpani, Neukomm — später durch seinen Biographen J. v. Mosel und dann noch durch Otto Jahn, der auch die Literatur darüber zusammenstellt.

Aber im Beethovenschen Kreise glaubte man fest an eine solche Untat von seiten Salieris. Spricht nun aus den gleich vorzuführenden Stellen aus den Konversationsheften starke Abneigung gegen den dramatischen Komponisten Salieri — schon im Jahre 1820 schreibt jemand auf: „Salieri ist nicht mein Mann" — so andererseits besonders tiefe, innige Liebe zu Mozart.

In einem Hefte vom November 1823 (Sign. D. 95, 40 Bl.) stehen die wahrscheinlich vom Redakteur Schickh geschriebenen Worte (Bl. 18a):

„Salieri hat sich den Hals abgeschnitten, lebt aber noch —"

Wie mag dieses Gerücht entstanden sein? Salieris Biograph J. v. Mosel erzählt uns (S. 200), daß sein Held im Jahre 1823 sehr leidend war, nur allgemeine Körperschwäche machte sich geltend, so daß er trotz aller angewandten Vorsicht auf Treppen und Straßen „sich doch einmal durch einen Fall bedeutend am Kopfe verwundete, und ein andermal in Gefahr gerieth, von einer Kutsche überfahren zu werden".

Diese Verwundung am Kopfe mag in der Phantasie anderer so ausgelegt worden sein, als habe sich Salieri den Hals aufgeschnitten. Anders aber als J. v. Mosel stellt der Nekrolog auf Salieri von Fr. Rochlitz in der „Leipziger Allgemeinen Musik-Zeitung" vom 25. Juni 1825 (S. 413) diese Angelegenheit dar. Auch Rochlitz schildert Salieris Leidenszeit seit 1822, seine Gedankenverwirrung, das Sinken der Kräfte, seine gänzliche Mutlosigkeit. Und die notwendig gewordene Untätigkeit vermehrte nur seinen elenden Zustand. Und dabei heißt es auch: „er verlor sich tiefer in jene schwarzen Bilder seiner wachen

Träume — tiefer und bis zur gänzlichen Bewußtlosigkeit, so daß er sich auch einmal, unbewacht, fast bis zum Tode verletzte, andere Male sich schrecklicher Verbrechen anklagte" — wenn aber Rochlitz von diesen Verbrechen behauptet, daß es gewiß selbst keinem seiner Feinde eingefallen war, Salieri solcher Dinge auch nur für fähig zu halten: so belehren uns die Konversationshefte eines anderen.

In einem Hefte des Jahres 1823, worin viel Grillparzeriana enthalten sind (Sign. D. 124, 20 Bl.) ist zu lesen (wahrscheinlich wieder von Schickhs Hand, Bl. 11b):

„es sind 100 auf 1 zu wetten, daß die Gewissensäußerung Salieris wahr ist! Die Todesart Mozarts bestätigt diese Äußerung!" —

Danach muß man annehmen, daß Salieri bereits während der Krankheit, die er sich 1823 infolge des oben erwähnten Unfalles zuzog, in seinen Fieberphantasien seine Seele ob der schweren Schuld gegen Mozart angeklagt habe.

Von solchen Salierischen Selbstanklagen sprechen auch weitere Konversationshefte, so eines vom Jahre 1824 (Sign. D. 125, 46 Bl.). Des Meisters Neffe schreibt da einmal (Bl. 2b):

„Salieri behauptet, er habe Mozart vergiftet."

Und nicht lange danach Schindler (Bl. 6a):

„Mit Salieri geht es wieder sehr schlecht. Er ist ganz zerrüttet. Er phantasirt stets, daß er an den Tod Mozarts schuld sei, und ihn mit Gift vergeben habe. — Dies ist Wahrheit — denn er will dies als solche beichten [?] — so ist es wahr wieder, daß alles seinen Lohn erhält."

Endlich ist noch aus dem Jahre 1825, in dem Salieri starb (7. Mai), etwa zur Zeit, als dieser Komponist auf dem Sterbelager schmachtete, ein Wort des Neffen mitzuteilen, geschrieben zur Winterzeit 1825 (Heft Sign. D. 25, 46 Bl.:

„Man sagt auch jetzt sehr stark, daß Salieri Mozarts Mörder ist" (Bl. 10b).

So sind die Konversationshefte wohl geeignet, eigenartige

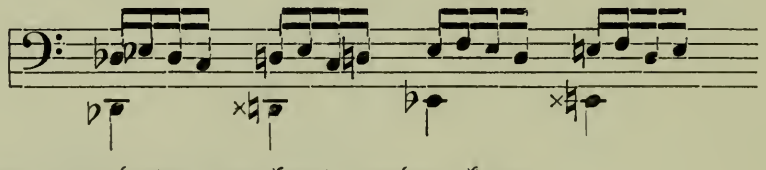
Streiflichter auf diese immerhin problematische Episode in Salieris Lebensgange zu werfen. —

Noch etwa ein Jahr vor seinem Tode sollte Beethoven Gelegenheit nehmen, seine unauslöschliche Bewunderung für Mozarts Tongenius zu bezeugen. In den Jahren 1825—29 tobte in der musikalischen Presse, besonders in der „Cäcilia", der Streit um die Echtheit des Requiems von Mozart. In diesem Streite spielten der bekannte Theoretiker Gottfr. Weber und der besondere Verehrer der Mozartschen Tonmuse, Abbé Maximilian Stadler, eine besondere Rolle. Letzterer war mit Entschiedenheit gegen Weber aufgetreten. Beethoven war so entzückt von Stadlers Parteinahme für Mozart, daß er ihm unterm 6. Februar 1826 folgenden denkwürdigen Brief schrieb*):

„am 6ten Febr. 1826

„Mein Verehrter Hochwürdiger Herr!

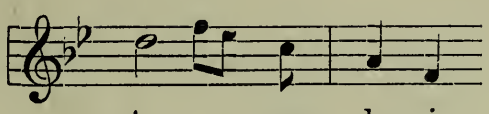
Sie haben wirklich sehr wohl gethan, den Manen Mozarts gerechtigkeit durch ihre wahrhaft Musterhafte u. die sache durchdringende Schrift zu verschaffen u. sowohl Layen oder profane wie alles was nur Musikal. ist ♯ muß ihnen Dank dafür wißen — Es gehört entweder Nichts oder sehr Viel dazu d. g. aufs Tapet zu bringen, wie H. V, [= Weber] bedenkt man noch, daß so viel ich weiß ein solcher ein Tonsetz-Buch geschrieben, und doch solche Sätze

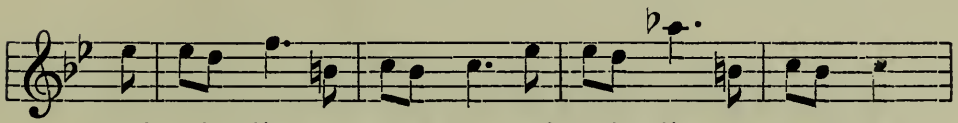


♯ oder nur dazu gerechnet werden kann

*) Beeth. Sämtl. Briefe V, S. 219. — Dieser Brief ist im Faksimile der ersten kleinen Biographie Beethovens von J. A. Schlosser (1828) beigegeben. Das Faksimile kam auch 1829 in der „Cäcilia" zum Vorschein. Danach ist der Brief bei L. Nohl 1865, S. 319 f. abgedruckt, mit etlichen kleinen Inkorrektheiten. Hier erscheint der Brief genau nach dem Faksimile.

Mozart Zuschreiben will, Nimt man nun das eigene Machwerk W. noch datzu, wie





Man erinnert sich bej der erstaunlichen Kenntniß der Harmonie u. Melodie des H. W. an die Verstorbenen alten Reichscomponisten Sterkel Naumann [?]*), Kalkbrenner (Vater) Andre (nicht der gar andere) etc. requiescant in pace — ich insbesondere dank ihnen noch mein verehrter Freund für die Freude, die sie mir durch Mittheilung ihrer Schrift verursacht haben, alltzeit habe ich mich zu den größten Verehrern Motzarts gerechnet, u. werde es bis zum letzten Lebens-Hauch ——

Ehrwürdiger Herr ihren Seegen nächstens —

Euer Hochwürd.
Mit wahrer
Hochachtung
verharrender
Beethoven."

So hat es also Beethoven noch am Abend seines Lebens verbriest: allzeit habe ich mich zu den größten Verehrern Mozarts gerechnet und werde es bis zum letzten Lebenshauch (verbleiben).

Es versteht sich von selbst, daß der rechthaberische — sonst recht verdienstvolle — Gottfr. Weber diese Pille nicht anstands-

*) So möchte ich das undeutliche Wort entziffern; L. Nohl macht keinen — Leseversuch, sondern sagt schlankweg: [unleserlich].

los verschluckte. Er ließ in der „Cäcilia“ eine sehr gehässige — schier verleumderische — Entgegnung gegen Beethoven und Stadler abdrucken, ward aber wiederum von A. B. Marx in der „Berliner Musikzeitung“ unter dem Titel: „Gottfried Webers Übelthat an Beethoven“ derartig ad absurdum geführt*), daß der Streit zu seinen Ungunsten — und zur Ehre Beethovens wie Mozarts entschieden sein mußte.

---

*) Ein Kuriosum sei aus diesem G. Weberschen Schmähartikel erwähnt. Der Theoretiker hatte in seiner blinden Wut das A von A-gnus für ein ff gelesen und machte nun Beethoven die heftigsten Vorwürfe, daß er ihm zu Anfang seines Agnus dei ein ff untergeschoben hätte. Man sehe sich das Faksimile an; danach hätte Beethoven den Weberschen Agnus dei-Text mit „ffgnus“ begonnen. Diesen ungeheuren Lapsus sah endlich auch Weber ein und bekannte seinen Irrtum in der „Cäcilia“.

Ignaz Moscheles' Verkehr mit Beethoven.

Jeder in reiferem Alter stehende Klavierspieler erinnert sich der Hallbergerschen Prachtausgabe der Klassiker Beethoven, Clementi, Haydn, Mozart in ihren Werken für das Pianoforte allein, „Neu herausgegeben mit Bezeichnung des Zeitmaßes und Fingersatzes von J. Moscheles, Professor am Konservatorium in Leipzig".

Der ersten Lieferung der Beethovenschen Sonaten war ein „Vorbericht" von Moscheles beigegeben, worin dieser sich auf seine 1806 begonnene Bekanntschaft mit Beethovens Werken beruft und auf seine von 1808—1820 in Wien verlebten Jahre hinweist, in denen er des Meisters persönlichen Umgang genoß, unter seinen Augen den ersten Klavierauszug des „Fidelio" machen durfte, die Entstehung seiner Werke, seine eigenen Vorträge bewunderte, und wo ihm das Studium aller dieser Schätze, das er zugleich mit der ganzen Liebhaber- und Künstlerwelt Wiens unternahm, ein reicher Born der Freude und des Nutzens ward. (Schindlers Beethoven, 3. Auflage II, S. 171—172, Neudruck S. 516ff.)

An diese Bemerkung knüpft Schindler einen Ausfall gegen Moscheles, spricht von dessen „unerhörter Dreistigkeit" und behauptet, Herr Moscheles sei nur im November 1823 bei seinem kurzen Besuche in Wien in die Nähe Beethovens gekommen, nachdem er [Schindler] ihn bei dem Meister eingeführt und sie beide mit ihm zu Tische saßen.

Das Studium untrüglicher Quellen, in erster Reihe der sich viel mit Moscheles befassenden Konversationshefte, liefert jedoch den Beweis, daß Schindler unrecht hat.

Moscheles, im Mai 1794 zu Prag geboren, fühlte sich schon in früher Jugend mit unwiderstehlicher Gewalt zu Beethovens Tonschöpfungen hingezogen. In seinen „Jugenderinnerungen" ist es verzeichnet, daß der kaum siebenjährige Knabe sich bereits an die Sonate pathétique heranwagte und in seinem „Beethoven-Fieber" kühnen Blutes auch die weiteren Werke des großen Meisters „zu radbrechen" unternahm.

Sehr bald wird Moscheles in Prag Schüler des gestrengen Herrn Dionys Weber, der dem zehnjährigen Knaben folgenden Ukas einprägte: „Er muß das erste Jahr Mozart, das zweite Clementi und das dritte Bach spielen, aber nur das — von Beethoven noch keine Note; und fährt Er fort, aus Leihbibliotheken zu lesen, so sind wir geschiedene Leute."

Weber ließ es auch sonst nicht an drastischen Ergüssen fehlen, um in Moscheles die Liebe zu Beethoven kräftiglich zu ersticken. Einmal sagte er zu seinem hervorragenden Schüler: „Wen gibt es denn noch außer Mozart, Clementi und Bach? Lauter verrückte Namen, die den jungen Leuten die Köpfe verdrehen; der Beethoven, geschickt wie er ist, schreibt auch viel tolles Zeug, — bringt die Schüler auf Abwege."

Als Moscheles die nicht gerade dionysische Musikweisheit dieses Dionys zur Genüge ausgekostet hatte, kam er als vierzehnjähriger Knabe 1808 nach Wien, um dort seine Musikstudien unter zwei Männern fortzusetzen, die auch zu Beethovens Lehrmeistern gehört hatten — unter Albrechtsberger und Salieri. Ja, erst die zufällige Erkenntnis, daß ein Beethoven sich der Lehre Salieris anvertraut hatte, entschied es bei Moscheles, für den Beethoven in Wien der Gegenstand seiner „heiligsten Verehrung" war, sich ebenfalls diesem italienischen Opernkomponisten in die Lehre zu geben.

Als Moscheles dem Hofkapellmeister Salieri vergebens einen Besuch machte, fielen seine Augen auf einen Zettel, auf dem in Lapidarschrift zu lesen war: „Der Schüler Beethoven war da!" „Das gab mir zu denken" — fährt Moscheles fort. — „Ein

Beethoven kann noch von einem Salieri lernen?*) Um wieviel mehr ich. Salieri war der Schüler und wärmste Verehrer Glucks gewesen, nur Mozart und seine Werke wollte er nicht gelten lassen, das wußte man. Aber dennoch ging ich zu ihm, wurde sein Schüler, auch drei Jahre lang sein Adjunkt in der Oper und erhielt dadurch die Befugnis, alle Theater unentgeltlich zu besuchen. Es war ein heiteres, vielbewegtes Leben in dem lieben Wien."

Nach Moscheles Erinnerungen sah und sprach er den über alles vergötterten Beethoven zum ersten Male 1810 — der sechzehnjährige Jüngling den vierzigjährigen Meister.

Es war in der Musikhandlung von Artaria, wo sich für Moscheles dieser heißeste Wunsch eines jugendlichen Enthusiasten erfüllte. Erwähnt Moscheles bei dieser Gelegenheit, daß Schindler 1814 Beethovens persönliche Bekanntschaft machte, so verfehlt er nicht, dabei stolz auszurufen: „I am proud to say, that I am four years in advance of my friend Schindler, having made Beethovens much desired acquaintance four years sooner in 1810." (Life of Beethoven, 1841; I. p. 156.)

Es war kein Wunder, daß Beethoven sich sehr schnell für den jugendlichen Musiker interessierte und erwärmte: denn Moscheles' musikalische Entwicklung nahm in Wien einen durchaus ungewöhnlichen Aufschwung.

Schon 1809 stellt ihm der damals in Wien anwesende preußische Hofkapellmeister Joh. Fr. Reichardt ein glänzendes Zeugnis aus. Der Fünfzehnjährige gab damals ein Konzert im kleinen Redoutensaale. Unterm 31. März 1809 schreibt Reichardt darüber: „Von einem Morgenconcert, das letzt der junge Moscheles im kleinen Redoutensaale gab, muß ich dir noch etwas sagen. Außer einem Klavierconcert von Mozart, das er sehr brav spielte, führte er auch eine Sinfonie von seiner Arbeit

*) Beethoven widmete in dankbarer Erinnerung A. Salieri, der ihn vorübergehend in der dramatischen Komposition unterwies, die drei Sonaten für Klavier und Violine (op. 12) in Es-, D- und A-dur.

auf, aus welcher ein recht angenehmes Talent hervorleuchtet; daher blieb die melodiöse Parthie daran auch die wichtigste. Ich glaube wirklich, daß sich sein Talent vorzüglich zur Singecomposition hinneigt, und daß er bei gehörigem Studium der Musik und Sprache ein braver Singecomponist werden kann."

Wohlmeinend, aber nicht sehr prophetisch gesprochen: denn Moscheles hat für die Vokalmusik nichts Bleibendes geschaffen, doch tüchtige Werke für die Klaviermusik.

Moscheles versäumte keine Gelegenheit, Beethoven zu sehen und zu hören. Er besuchte die Schuppanzighschen Quartette, in denen Beethoven nicht selten erschien; ebenso die Augartenkonzerte, wo Beethoven selbst seine Symphonien dirigierte und auch zuweilen als Klavierspieler auftrat. Er ward gern gesehener Gast in den Familien von Erdödy, von Zmeskall und Dr. Zizius, die Beethovens Muse und seiner Persönlichkeit in erster Reihe huldigten; ebenso in vielen Kreisen der geadelten Hautefinance in denen sich Beethoven zu Moscheles Erstaunen sehr gern seine Kompositionen vorspielen ließ, wie von Frau Baronin von Eskeles, Frau Lewinger, Baronin von Pereira und anderen. „Bei meiner hohen Meinung von ihm" — schreibt Moscheles — „konnte ich es nicht begreifen, wie die Damen der Wiener Gesellschaft den Muth fanden, ihn zu ihren musikalischen Vorführungen einzuladen und ihm seine Kompositionen vorzuspielen. Ihm muß es aber gefallen haben; denn er war damals oft in solchen Abendunterhaltungen anzutreffen. Sein unseliges Gehörleiden mochte ihm schon damals das Selbstspielen verkümmern, und so vertraute er diesen Frauen seine neuen Kompositionen an."

1813 gehörte der junge Moscheles bereits zu der Elite damaliger Kunstgrößen, die unter Beethovens Oberleitung in patriotischen Konzerten mitwirkten.

Am 8. und 12. Dezember 1813 führte Beethoven zum Besten der in der Schlacht bei Hanau invalid gewordenen österreichischen und bayerischen Krieger in der Aula der Universität seine A dur-Symphonie und die Schlacht-Symphonie „Welling-

tons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria" vor. Künstler wie Salieri, Spohr, Schuppanzigh, Hummel, Mayseder, Siboni, Meyerbeer und andere trugen kein Bedenken, in diesen patriotischen Konzerten unbedeutende Instrumente zu übernehmen. Erst aus der englischen Bearbeitung der Schindlerschen Beethoven-Biographie wird es bekannt, daß auch Moscheles zu den Mitwirkenden unter Beethovens Zepter gehörte.

Beethoven erklärte, wenn die Komposition nicht von ihm gewesen wäre, so hätte er sich, wie Hummel, an die große Trommel gestellt, um seiner Vaterlandsliebe Ausdruck zu geben.

Aber, wie Moscheles berichtet, stand damals nicht Hummel, sondern Meyerbeer an der großen Trommel, wobei er mit Moscheles aus demselben Notenblatte spielte*).

1814 erst ward es Moscheles vergönnt, in nähere Berührung mit Beethoven zu treten: denn ihm war der ehrenvolle Auftrag zuteil geworden, den Klavierauszug des „Fidelio" zu bearbeiten.

Es war in demselben Jahre, als Beethoven, wohl zum letzten Male, noch als Klavierspieler vor die Öffentlichkeit trat. Moscheles wohnte der musikalischen Unterhaltung am 11. April 1814 bei, in welcher Beethoven selbst sein neues großes Trio in B-dur (op. 97) mit Schuppanzigh und Linke vorführte. Über Beethovens Klavierspiel verzeichnen die Moscheles'schen Tagebücher dieses Urteil: „Sein Spiel, den Geist abgerechnet, befriedigte mich weniger, weil es keine Reinheit und Präzision hat; doch bemerkte ich viele Spuren eines großen Spieles, welches ich in seinen Kompositionen schon längst erkannt hatte."

Über seinen Klavierauszug zum „Fidelio" hat sich Moscheles mancherlei Erwähnenswertes aufgeschrieben. Er brachte in der Regel „zwei und wieder zwei Stücke" zu Beethoven, der sie durchsah; an mancher Nummer änderte der Meister ein wenig, an mancher nichts; manchmal vereinfachte, manchmal verstärkte

*) Hierüber näheres in dem Artikel „Theodor Körner und Toni Adamberger".

er den Satz. Drollig ist folgende Episode: „Als ich früh zu Beethoven kam, lag er noch im Bette; er war heute besonders lustig, sprang gleich heraus und stellte sich, so wie er war, ans Fenster, das auf die Schottenbastei ging, um die arrangirten Stücke durchzusehn. Natürlich versammelte sich die liebe Straßenjugend unter dem Fenster, bis er ausrief: ‚die verd . . . . . n Jungen, was sie nur wollen?‘ Ich deutete lächelnd auf ihn. ‚Ja, ja, Sie haben recht‘, rief er jetzt und warf rasch einen Schlafrock über.“

Beim letzten großen Duett: „Namenlose Freude“ hatte Moscheles den Text „Ret=terin des Gat=ten“ untergelegt. Beethoven strich es aus und schrieb: „Rett=erin des Gatt=en“, denn auf t könne man nicht singen, bedeutete derselbe. (Aus Moscheles' Leben. Von seiner Frau I, S. 18.)

Unter das letzte Stück hatte Moscheles „Fine, mit Gottes Hilfe“ geschrieben und es bei Beethoven, den er nicht zu Hause fand, zurückgelassen. Wie erstaunt war Moscheles, als er unter dem zurückgesandten Stücke die Worte fand: „O Mensch, hilf dir selber!“

In seinem „Life of Beethoven“ wird Moscheles nicht müde, Beethovens außerordentliche Geduld und Nachsicht mit ihm während dieser schwierigen Arbeit zu rühmen, die „instruktiven Winke“ hervorzuheben, die ihm der Meister gab, und daß er ihm manche Partie, die er in eigenartiger Klavierweise arrangiert wissen wollte, selbst vorspielte. Allein vom „Fine mit Gottes Hilfe“ usw. vermeldet hier Moscheles nichts.

Aber Schindler ist der erste öffentliche Gewährsmann für diese Anekdote, nur in einem Punkte weicht er von Moscheles ab. Während Moscheles diesen Charakterzug auf das letzte Fidelio=Stück anwendet, schreibt Schindler: „Moscheles mußte darauf“ — d. h. nach Vollendung der ganzen Arbeit — „das Arrangement eines Stückes aus dieser Oper übernehmen, welches von Hummel bereits für Artaria arrangirt war, das aber Beethoven zerrissen hatte, nicht wissend, wer die verfehlte Arbeit gemacht.“ Am Schlusse jenes Stückes schrieb Moscheles, vielleicht in der Be=

sorgnis, es werde ihm damit wie seinem Vorgänger ergehen, die Worte: „Fine mit Gottes Hilfe" — und Beethoven schrieb darunter: „Mensch, hilf dir selbst!" Für Moscheles wurde dieses Beethovenwort ein „Amulett fürs Leben, das man stets im Herzen tragen müsse". Im August 1846 schreibt er seinem Freunde Felix Mendelssohn-Bartholdy: „Du kannst leicht Beethovens Motto: ‚O Mensch, hilf dir selber!' im Schilde führen, da dir Gott die seltene Kraft gegeben, dich ihm so heilig zu nähern."

So dachte Moscheles bereits 1816.

Beethovens Konversationshefte, soweit sie uns aufbewahrt sind, beginnen 1818; der Name „Moscheles" taucht in den Heften des folgenden Jahres auf, im letzten Jahre des ersten langen Aufenthaltes dieses Künstlers in Wien (1808—1820).

Bereits in den ersten Monaten des Jahres 1820 befindet sich Moscheles auf einer großen ehrenreichen Konzertreise in deutschen Landen, wovon die Besucher Beethovens gebührend Notiz nehmen — zunächst freilich in nicht gerade wohlwollender Weise.

In einem Heft aus dem Februar-März 1820 schreibt ein Unbekannter:

Moscheles hat in München sehr gefallen; im Konzert viel eingenommen. Ein Korrespondent hat es uns berichtet.

Nicht lange danach, im April 1820, fällt ein anderer aus Beethovens Umgebung dieses wunderliche Urteil: „Von dem Moscheles stand in Münchener Blättern eine unsinnige Lobrede — es ist nicht möglich, daß man dort allgemein das glaubt, was diese Beurtheilung enthält — ein niedriger Kunstgeist."

Dieses und Ähnliches wird begreiflich, wenn man sich die äußere Stellung eines Beethoven jener Zeiten im Verhältnis zu kleineren, äußerlich aber weit bevorzugteren Zeitgenossen vergegenwärtigt. Die eifrigen Verehrer Beethovens mußten das aufs übelste empfinden, wenn sie an die glänzenden rauschenden Erfolge eines Rossini, Moscheles, Kalkbrenner, selbst des Beethovenschülers Ries und anderer dachten.

Bezeichnend ist hierfür dieser kurze Schmerzensausruf eines Beethovenfreundes auf demselben Blatte:

„Giuliani ist in Rom
Moscheles in Paris und —
B—n in der Josephsstadt."

Dieser Giuliani, mit dem Vornamen Mauro, ist ein aus Bologna gebürtiger berühmter Gitarrenvirtuose und fruchtbarer Komponist für dieses Instrument, dem er namentlich in Wien zu großem Ansehen verhalf. Nicht nur seine Konzerte, sondern auch seine Unterrichtsstunden und Kompositionen verschafften ihm eine reichliche Goldrente.

Nun herrscht langes Stillschweigen über unsern Künstler in den Konversationsheften. Um so lebendiger regt es sich hier 1823, zur Zeit, als Moscheles, der seit 1821 in London sein Heim aufgeschlagen hatte, wieder nach Wien kam und dort als Konzertspieler das ungeheuerste Aufsehen erregte.

Wo jetzt Beethovensche Konzertpläne besprochen werden, da führt seine Umgebung zumeist die Erfolge eines Moscheles und eines Rossini in die Arena, um auf den unentschlossenen Meister bestimmend einzuwirken.

Bald heißt es: Seit Moscheles war kein Konzert im großen Redoutensaale — und dieser hat 5 und 2 Gulden genommen; bald wird mit Genugtuung erzählt, wie enthusiastisch Moscheles in London für den tauben Meister eintrete.

In demselben Hefte aus dem Frühjahr 1823, in dem Beethoven selbst das große, düstere Wort niederschreibt: „Ich schreibe nur das nicht, was ich am liebsten möchte, sondern des Geldes wegen, was ich brauche; es ist deswegen nicht gesagt, daß ich doch blos ums Geld schreibe. Ist diese Periode vorbei, so hoffe ich endlich zu schreiben, was mir und der Kunst das Höchste ist — Faust" —, in demselben Hefte also schreibt des Meisters Bruder Johann: „Moscheles hat von London an einen hiesigen Bankier geschrieben, und darin gesagt, daß es nicht zu beschreiben sei, wie sehr man enthusiasmirt sei für

Dich in London; ich bekomme den Brief in 2 Tagen von dem Bankier."

Und in demselben Sinne notiert auch Schindler in einem anderen Hefte desselben Frühjahrs: „Eskeles sagte heute dem Bruder, daß Moscheles wieder geschrieben und wie der Größte von Ihnen gesprochen. Er hat auf einem ellenlangen Zettel die Concerte geschickt, auch Ihr Christus befindet sich darauf — aber ans Kreuz kommen Sie doch nicht, die Ehre haben Sie noch nicht verdient."

Eskeles ist der Name des vorhin von Beethovens Bruder genannten Bankierhauses.

Manchmal werden Moscheles' Erfolge in diesen Kreisen in fabelhafter Weise übertrieben. So lesen wir aus der Feder eines viel interessante Dinge niederschreibenden Unbekannten (in lateinischen Lettern) aus demselben Frühjahr: „Moscheles wird sehr reich. Ein Concert in London trug ihm 20 000 f, unseres gelds ein; er kommt nächsten Winter zum Besuch nach Wien."

Im Herbste desselben Jahres verfehlt der Neffe des Meisters es nicht, mitzuteilen, daß Moscheles Mitglied der „Ludlamhöhle" geworden sei.

„Er sagte gestern, er sei vor einigen Jahren Mitglied einer noch jetzt bestehenden Gesellschaft unter dem Titel: Die Ludlamiten, gewesen, wo auch unter andern Moscheles aufgenommen wurde, und jeder seinen eigenen Namen bekam; so hieß Moscheles: Tasto der Kälberfuß. Der Zweck war, sich abends nach dem Theater noch ein paar Stunden zu unterhalten."

Nun kommt Moscheles — Ende November 1823 — nach Wien. Große Aufregung in allen musikalischen Kreisen — und so auch im Beethovenschen. Die Seele des Beethovenschen Quartetts, Ignaz Schuppanzigh, sein „Mylord Falstaff", schreibt um diese Zeit bei Beethoven nieder (Heft D 95, Blatt 34): „Weber sagt, wie Gott will, Beethoven sagt, wie Beethoven

will. — — Der Jud Moscheles ist wieder hier, die Juden machen ein schreckliches Geschrei."

In einem Hefte vom Dezember 1823 heißt es: „Samstag abends giebt Moscheles ein Konzert. Die Neugierde ist ihm behilflich zu einer guten Einnahme."

Bald darauf fragt jemand: „Moscheles geht nächsten Monat nach London, war er nicht bei Ihnen?

Allerdings unternahm Moscheles bald nach seiner Ankunft die erforderlichen Schritte, um von Beethoven empfangen zu werden, worin er von seinem ihm damals noch sehr freundlich gesinnten Schindler tüchtig unterstützt ward.

Dieser läßt sich im November dieses Jahres also vor Beethoven vernehmen: „In London und Paris erhält jeder minder bedeutende Künstler freien Eintritt in die königl. Theater, sagte mir Moscheles; er läßt Sie recht höflichst bitten, ob er Ihnen seine Aufwartung machen dürfte, indem er nächstens wieder nach London zurückgehen wird."

„Sie müssen es morgen nun thun und ihn empfangen, und das noch recht freundlich, bitte schön — er ist kürzlich erst gekommen und bedauert, daß er auf keinem Wege an den König kommen konnte. Selbst der Esterhazy hat sich an die Enningham, die Maitresse des Königs, gewendet, allein es soll ein ..... sein, also partous come chez nous."

Und in demselben Hefte: „Moscheles konnte mir nicht genug versichern, zwar zum Überfluß, wie sehr man in ganz England Sie anbetet, und er traute sich nicht nach London zu kommen, ohne den Engländern sagen zu können, er habe Sie wohl gesehen."

In Wahrheit ward bald darauf Moscheles sehr freundlich von Beethoven aufgenommen.

Einige besonders reizvolle Züge aus dieser Besuchszeit bei Beethoven hat Moscheles in seinem „Life of Beethoven" und in seinen Lebenserinnerungen aufbewahrt. Es gewinnt sogar den Anschein, als habe Beethoven zuerst Moscheles besucht, und

dieser „erwiderte" des Meisters Besuch, welcher Auffassung unzweideutige Partien der Konversationshefte allerdings widerstreben.

Im Leben Moscheles', von seiner Gattin herausgegeben, ist zu lesen: „Er (Moscheles) mußte sich nun auch entschließen, einige Besuche zu erwidern, und mit Beethoven wollte er den Anfang machen. Moscheles' Bruder, der noch bei ihm war, brannte vor Begierde, den großen Mann zu sehen, und so gingen beide miteinander hin. „An der Hausthür angelangt", erzählt Moscheles, „fiel mir's schwer aufs Herz, wie menschenscheu Beethoven sei, und ich bat den Bruder, unten zu warten, während ich erst sondirte. Als ich nun nach kurzer Begrüßung Beethoven fragte: ‚Darf ich Ihnen meinen Bruder zuführen?' erwiderte er hastig: ‚Wo ist denn der?' ‚Unten', war die Antwort. ‚Was? Unten?' rief er noch hastiger, lief die Treppe hinunter, packte meinen erschrockenen Bruder am Arm und schleppte ihn bis mitten in sein Zimmer hinein, wo er ausrief: ‚Bin ich denn so barbarisch roh und unzugänglich?' Dann zeigte er große Freundlichkeit für meinen Bruder. Leider konnten wir seiner Taubheit halber nur schriftlich mit ihm reden."

In der englischen Ausgabe des „Lebens Beethovens", worin all dieses des breiteren erzählt wird, lauten diese Beethovenschen Worte etwas anders. Danach schalt sich Beethoven in indirekter Weise einen Bären.

*

Das große Moscheles'sche Konzert am 15. Dezember 1823 hatte neben dem Künstlerischen noch eine ganz besondere Bedeutung für den Klavierbau der damaligen Zeit. Moscheles wollte in diesem Konzerte auf zwei Flügeln verschiedener Struktur spielen, teils auf einem der damals berühmtesten Wiener Flügel von Graf, teils auf dem von Beethoven entliehenen englischen Broadwood-Flügel.

Besonders aus diesem Grunde ist noch eine erstaunliche Notizenfülle über diese Konzertangelegenheit in Beethovens Konversationsheften aufgespeichert.

Moscheles wollte, wie uns die Darstellung seines Lebens durch seine Gattin belehrt, durch den abwechselnden Gebrauch eines Grafschen und des englischen Instruments die unterscheidenden Merkmale beider hervorleuchten lassen. Der Broadwoodsche Flügel war, da Beethovens Taubheit ihn „meistens zu einem unbarmherzigen Zerhacken des Klaviers" veranlassen mußte, in etwas trostlosem Zustande. Allein Graf, der voll Zuversicht dem Ausgange eines solchen Wettkampfes entgegensah — wo Mechanik gegen Mechanik die Champions bildeten — bemühte sich sogar voll Großmut, das heruntergekommene englische Instrument erst zurechtzustutzen. Graf siegte vollständig über Broadwood. „Ich versuchte", erzählt Moscheles, „den breiten, vollen, wenn auch etwas dumpfen Ton des Broadwoodschen Flügels in meiner Phantasie zur Geltung zu bringen; aber umsonst, mein Wiener Publikum hielt zu seinem Landsmann, dessen hellklingende Töne gefälliger ins Ohr fielen."

Aus Moscheles' „Life of Beethoven", worin die Graf-Broadwood-Angelegenheit in ähnlicher Weise vorgetragen wird, erfahren wir als ein Weiteres von Beethovens Liebenswürdigkeit gegen den Konzertgeber noch den Umstand, daß ihm Beethoven zu seinem Konzert auch bereitwilligst das Manuskript seiner dem Fürsten von Radziwill gewidmeten C dur-Ouvertüre (op. 115), die Namenstag-Ouvertüre, überließ.

Beethoven machte ihn mit den in dem Werke verborgenen Intentionen vertraut, damit Moscheles imstande sei, dieselben wiederum den Orchesterspielern klarzumachen.

Große Wortgefechte erheben sich im Beethovenschen Lager ob dieses Wettkampfes. Der junge Klavierspieler Stein, Bruder der Nanette Streicher, verurteilt zunächst die Moschelessche Improvisation, indem er schreibt: „Sie sollten doch einmal spielen, das wünschen viele Menschen. Da fragt niemand etwas darnach.

— Die Fantasie von Moscheles war sehr seicht, besonders einem, der Beethoven gehört hat" (Heft 63).

In demselben Hefte erzählt Schindler: „Ihr Instrument ist so vollkommen geworden, daß es im höchsten Grade Epoche machen wird. Es ist eine wahre Freude, Moscheles darauf spielen zu hören. Leschen hat es ganz mit Berliner Saiten bezogen, und wie es jetzt klingt, werden Sie sich mit Vergnügen selbst überzeugen."

„Morgen werden wir Ihre D-Symphonie hören; eine Probe wäre noch nöthig gewesen in Ihrem Beisein, jedoch glaube ich alles fest gefaßt und behalten zu haben. Nach der Aufführung kommen wir ja zusammen, dann bitte ich mir zu sagen, ob Sie mit allem einverstanden waren."

„Ihre Sitze sind die gewöhnlichen gleich hinter meinem Stuhl."

So sorgt hier Schindler selbst dafür, der Nachwelt Gewißheit zu verschaffen, welches Zartgefühl Beethoven einerseits, und welche Ehrfurcht Moscheles andererseits gegen Beethoven walten ließ.

Schon die Stelle, in der der Name „Leschen" vorkam, und noch mehr eine andere, gleich mitzuteilende in demselben Hefte bringt im Gegensatze zu den Moscheles'schen Mitteilungen aus Biographie und Tagebüchern den Gedanken nahe, daß der Klavierwettkampf nicht zwischen Broadwood und Graf, sondern zwischen Broadwood und Leschen stattfand. Der Neffe schreibt nämlich auf: „Graf wollte dem Moscheles sein Klavier geben, aber unter der Bedingung, daß er blos auf dem seinigen spiele. Moscheles wollte aber zuerst auf dem von Graf und dann auf Deinem spielen, damit der Kontrast stärker wäre. Da schlug ihm Graf das Klavier ab. Nun wird er auf einem von Leschen spielen und dann auf Deinem phantasiren."

Übrigens bezeichnet es Schindler als „allgemeine Stimme", daß die Moscheles'sche Phantasie „gar schlecht gewesen" sei (Heft 12).

Auch sonst machen sich allerhand Mißhelligkeiten geltend.

Macht es Moscheles nicht bekannt, daß er auf Beethovens Flügel spielen wird: gleich ist der Neffe des Meisters zur Hand, um Mißtrauen in dessen Seele zu pflanzen. So schreibt derselbe in einem anderen Dezemberhefte (Nr. 63): „Auch mir hat es gleich mißfallen, daß Moscheles nicht bekannt macht, daß das Klavier von Dir ist. Dem scheint eine besondere Absicht zu Grunde zu liegen."

„Ich glaube, er spielt deswegen gerade die Phantasie auf dem englischen, um die Aufmerksamkeit mehr auf den Ton des Klaviers zu lenken."

Es ist dasselbe Heft und dieselbe Stelle, in welcher der Neffe merkwürdigerweise den 15. Dezember als seines Oheims Geburtstag bezeichnet.

„Du und der Bruder gehst in die Loge, sobald es Zeit ist, und ich komme nach, o. bin schon dort.

Heute ist der 15. Dezember, und da bist du geboren, so viel ich sehen konnte" . . . usw.

Nach dem so vielbesprochenen Konzerte waltet der Neffe also vor Beethoven seines kritischen Amtes:

„Du glaubtest heute, ich klatschte aus Entzücken so, das war aber nur, weil, als man ihn herausrief, ein Theil der Zuhörer, vermuthlich fremde, zischten.

Ueber das Thema Gott erhalte Franz den Kaiser; darum klatschte alles, als er in das Thema überging.

Viel Sicherheit hat er.

Die Leute sagten: Das Klavier hat doch Töne.

Das war nichts als einstudirtes Zeug, den Mangel an Ideen suchte er durch brillante Passagen unmerklich zu machen.

Im Parterre neben uns wurde von Dir gesprochen, die Leute sagten, Du seyest der erste Compositeur."

Moscheles versäumte es nicht, nach seinem Konzert am 15. Dezember 1823 Beethoven abermals einen Besuch abzustatten. Auch bei dieser Gelegenheit führte er schriftliche Gespräche mit Beethoven.

Seine diesbezüglichen Niederschriften beziehen sich auf den Pianofortefabrikanten Leschen, nicht Graf. Da bleibt nur ein Doppeltes möglich: entweder sind die Unterhandlungen mit Graf, wie es der Neffe angab, vollkommen gescheitert, so daß ein Leschen=scher Flügel neben dem englischen in die Arena geführt ward; oder Leschen hat nur die Reparaturen am Broadwood=Flügel Beethovens ausgeführt, während Graf sich schließlich doch noch eines Besseren besann und seinen Flügel neben dem englischen in Funktion treten ließ.

Es ist zur Genüge bekannt, daß Moscheles nach seiner Rückkehr nach London noch eifriger als zuvor ein Apostel der Beethovenschen Kunstherrlichkeit ward und stets in Verbindung mit Beethoven blieb. Auch die Konversationshefte der späteren Jahre nehmen von allen wichtigeren Ereignissen in Moscheles' Leben gebührende Notiz, so von seinen Konzerten in Prag 1825 und von der Krankheit, die ihn dort, in seiner Vaterstadt, heimsuchte.

Im Herbst 1826 ist Moscheles wiederum in Wien, wo er abermals unter großem Enthusiasmus Konzerte gibt. Die Auf=zeichnungen seiner Gattin, wonach er am 21. und 25. Oktober 1826 in Wien konzertierte, vermelden nur dieses: „Mit Czerny, dem alten Abbé Stadler, Schindler, l'ami de Beethoven" (wie er sich auf seiner Pariser Visitenkarte zu nennen liebte), der Familie Blahetka, dem Kapellmeister Seyfried, Mayseder, Merck, Schuppan=zigh, Leidesdorf, den beiden Hornisten Lewy wurde viel musiziret, die Erinnerungen der alten Freundschaft wurden erneuert, und die Presse behandelte Moscheles wie einen zu kurzem Besuch heimgekehrten und daher festzuhaltenden Sohn."

Von Beethoven verlautet hierin merkwürdigerweise nichts. Freilich konnte Moscheles diesmal Beethoven nicht besuchen, denn dieser befand sich noch in Gneixendorf auf dem Gute seines Bruders Johann, von wo er erst im Dezember mit den Keimen der todbringenden Krankheit nach Wien zurückkehrte. — Dagegen ist in einem Konversationshefte des Dezember 1826 von diesen

Oktobertagen die Rede; besonders sehnsuchtsvoll sei Moscheles damals von einer ebendort genannten englischen Schülerin, Lady Cliffort, erwartet worden.

Schindler schreibt nämlich dort vor Beethoven auf (Heft 16): „Es war im Oktober eine Lady Cliffort hier, die Sie mit größter Sehnsucht zurückerwartet, allein, da mußte sie ihre Reise nach Rom antreten. Sie liebt und verehrt Sie aufs höchste und sehnte sich nur, Sie persönlich kennen zu lernen. Sie grüßt, küßt, umarmt Sie tausend Mal und wenn sie ihren Reiseplan ändern kann, so kommt sie nochmals hierher.

Sie ist noch sehr jung und schön und Schülerin des Moscheles, den sie sammt seiner Frau auch vergebens erwartete und Ihnen seine innigste Ergebenheit melden läßt."

Nicht lange danach dringt der Ruf von Beethovens Erkrankung nach London. Einer der Erschrockensten und Liebeeifrigsten in den letzten Leidenszeiten Beethovens ist Moscheles.

Die erste Tagebuchnotiz darüber aus dem Jahre 1827 lautet: „Heute zum Tode erschreckt durch Stumpff! Beethoven ist gefährlich krank, wollte er mir mittheilen, er hat einen Brief, der es meldet, welch entsetzliches Unglück für die musikalische Welt. Und welche Schmach, auch von Nahrungssorgen ist darin die Rede; es ist undenkbar."

Sofort setzte sich Moscheles mit den Londoner Beethovenfreunden Stumpff und Smart in Verbindung. Den ersten Impuls, Beethoven 20 Lstr. zur Krankheitspflege zu senden, gaben sie in richtiger Erkenntnis bald auf, besonders auf Moscheles' Gegenvorstellungen. Vielmehr wurde die Londoner Philharmonische Gesellschaft in Betracht gezogen. Die endgültige Folge dieser Hilfsbereitschaft war die Sendung von 100 Lstr. an Beethoven, die den kranken, sorgenvollen Meister wie eine Himmelsgabe erquickten. — Gleichwohl hat ja diese Angelegenheit sehr viel Staub aufgewirbelt. Beethoven in Not und Elend, eine Schimäre! so rief man empört in Wien aus.

Allein die Tatsache steht fest, daß Beethoven — da er die

für den Neffen bestimmten Aktien als unantastbar ansah — infolge seiner schweren Erkrankung in arge Geldnot geriet, und daß die Geldsendung der Londoner Philharmonischen Gesellschaft, die in besonderer Zartheit dazu bemerkte, „dies geschehe à Conto des sich vorbereitenden Konzertes", wohl der schönste Lichtstrahl war, der das Dunkel der letzten Leidenszeit Beethovens noch erhellte.

Darüber lassen weder die Konversationshefte noch die Briefe Beethovens an Moscheles in dieser Zeit irgendwelchen Zweifel aufkommen.

Sehr bezeichnend sind dafür einige Aufzeichnungen in den Heften von 1827 (Januar bis März), wo Schindler notiert (Heft 71): „Hören Sie itzt mich — Moscheles schrieb mir in einem Briefe an Eskeles und bat mich, ihnen doch nach London zu berichten, wie es mit ihrer Gesundheit steht. Dies ist ein Wunsch, den ich sehr natürlich zu erfüllen bereit bin. Eben heute wollte ich Ihnen den Vorschlag machen, ob es Ihnen nicht angenehm wäre, wenn ich in dem Briefe den Abdruck aus der Modezeitung in Betreff der Händels Werke beilegen dürfte, mit dem Ersuchen an Mosch., er möchte ihn in einem Lond. Blatt einrücken lassen. Dadurch zollen Sie 1tens an Stumpf Ihre Dankbarkeit, und das Lond. Publikum erfährt auf eine sehr honette Art Ihre Umstände."

Ferner: „Moscheles wird mehr thun, als er sagt, denn er ist kein Mann von vielen Worten, auch bin ich zuviel überzeugt, was er für Sie fühlt."

Im Februar 1827, als sich Beethoven endlich entschließen mußte, in hilfesuchender Weise an Moscheles zu schreiben, beruhigt ihn Schindler mit diesen Worten:

„Der Brief an Moscheles ist kurz und so, daß Sie sich nichts gegen ihn vergeben. Ich habe Rücksicht genommen, da es zu vermuthen ist, daß beide Briefe zur Beglaubigung in mehrere Hände kommen werden. Jetzt bitte ich um das Signatum."

Aus Beethovens Brief an Moscheles vom 22. Februar 1827*) — d. h. von Schindler abgefaßt und von Beethoven unterschrieben — sei nur folgendes hervorgehoben: „Sie kennen seit lange mein Leben, wissen auch wie und von was ich lebe. Aus Schreiben ist jetzt lange nicht zu denken, und so konnte ich leider in die Lage versetzt werden Mangel leiden zu müssen. Sie haben nicht nur ausgebreitete Bekanntschaften in London, sondern auch bedeutenden Einfluß bei der Philharmonischen Gesellschaft, ich bitte Sie daher dieses soviel als Ihnen möglich anzuwenden, damit die Gesellschaft jetzt von Neuem diesen Entschluß fassen und bald in Ausführung bringen möge." — Der Entschluß sollte darin bestehen, zu Beethovens Bestem ein Konzert zu veranstalten. Unterzeichnet ist der Brief: „Ihr Freund Beethoven."

Schon hatte Beethoven am 14. März einen neuen Brief**) an Moscheles gerichtet, als die vom 1. Mai datierte Sendung der Philharmonischen Gesellschaft am 18. Mai, also acht Tage vor des Meisters Tode, einging und den überglücklichen Beethoven sogleich zu einem herzvollsten Dankschreiben***) an Moscheles veranlaßte. Darin heißt es:

„Mit welchen Gefühlen ich Ihren Brief vom 1. März durchlesen, kann ich gar nicht mit Worten schildern. Dieser Edelmuth der Philharmonischen Gesellschaft, mit welchem man beinahe meiner Bitte zuvorkam, hat mich bis in das Innerste meiner Seele gerührt." — Ferner: „Möge mir der Himmel nur recht bald wieder meine Gesundheit schenken und ich werde den edelmüthigen Engländern zeigen, wie sehr ich ihre Theilnahme an meinem traurigen Schicksale zu würdigen weiß. — Ihr edles Benehmen wird mir unvergeßlich bleiben." — Unterzeichnet: „Ihr Sie hochschätzender Freund Beethoven."

In diesem Briefe bringt Beethoven seinen letzten Tribut

*) Beeth. Sämtl. Briefe V, S. 293.

**) Ebenda S. 305.

***) Ebenda S. 309.

höchster Dankbarkeit an Moscheles und an die englische Nation, die es zuwege brachte, daß der heiligste Tongeist, der je menschliche Gestalt annahm, in Ruhe ausatmen konnte. Dank für alle Zeit der hochherzigen englischen Nation!

Übrigens ist das Buch „Aus Moscheles Leben" geeignet, über diese ganze unglückselige Angelegenheit und damit über die letzten Tage Beethovens neue Aufklärungen zu verbreiten. Moscheles hatte auch nach Beethovens Tode vielfache Kränkungen und Anfeindungen ob dieses Geschenkes der Philharmonischen Gesellschaft zu bestehen. Er sah sich schließlich um Beethovens Andenken willen und aus Achtung vor der Philharmonischen Gesellschaft veranlaßt, eine „öffentliche Erklärung" zu erlassen, welche durch alle Blätter ging. Dadurch wurden „jene Lästerzungen" zum Schweigen gebracht. „Die Haarlocke Beethovens" — so heißt es dabei in jenem Moschelesbuche — „und die Aufzeichnungen von seiner Hand, die Metronombezeichnungen zur neunten Sinfonie und das Skizzenbuch, die Schindler ihm übersandt, bewahrte er stets unter den heiligsten Reliquien."

Die Verdienste Moscheles' um Beethovens Genius entfalteten sich nach des Meisters Tode in immer reicheren Maße. Moscheles ist es zuzuschreiben, daß sich die Engländer endlich mit der Neunten Symphonie befreundeten. Die Versuche in den Jahren 1824 und 1830 waren so kläglich ausgefallen, daß die Direktoren der Philharmonischen Gesellschaft beschlossen hatten, sie nie wieder zu geben, denn sie redeten sich ein: „Der taube Komponist habe das Zeug geschrieben, weil er es nicht gehört." Aber nun fing die Presse an, Lärm zu schlagen, die Verächter jenes Riesenwerkes zu verdammen, und so konnte Moscheles endlich 1837 als Mitdirektor der Philharmonischen Konzerte mit glänzendem Erfolge die „Neunte" vorführen. Wir gönnen Moscheles gern die ihm danach ausströmende Genugtuung: „Genug, das reiche England hat sich um einen Schatz bereichert, und wie froh bin ich, daß ich ihn ausgraben durfte!"

Trotzdem ließ die Aufführung in London noch mancherlei

Wünsche unbefriedigt, die sich für Moscheles erst in Deutschland erfüllten, wo er die Herrlichkeiten der Neunten, die ihm im Verhältnis zu anderen Symphonien „wie der Kölner Dom zu anderen Kirchen" dastand, erst ganz an den Tag treten sah, besonders als Rietz sie auf Musikfesten dirigierte.

Auch während seiner Leipziger Zeit blieb Moscheles seinem Ideale treu. Eine Tagebuchnotiz aus den sechziger Jahren besagt: „Ich finde mich ganz glimpflich von ihm (sc. einem ungenannten Musikschriftsteller) behandelt, weiß übrigens, daß die Kunst und ihre großen Schöpfungen, sowie der größte Kunstheros Beethoven, mich stets erwärmt haben. Es glüht Gottlob in mir fort, und das bis in die Fingerspitzen hinein; doch lasse ich die innere Flamme nicht zum Dache hinauslodern. Ich habe zu viel Ehrfurcht vor den klassischen Werken, um sie einem versengenden Vortrag zu unterwerfen."

Noch am Abend seines Lebens — er starb am 10. März 1870, im hundertsten Geburtsjahr des Unsterblichen — hatte Moscheles einen merkwürdigen Beethoventraum, dessen Inhalt er seinem Tagebuche unterm 20. Dezember 1869 anvertraute.

In einer fast schlaflosen Nacht träumte ihm gegen Morgen, es sei zu seinen Ohren gedrungen, daß seit dem Sterbetage Beethovens in Wien ein altes Dienerpaar die Sterbensstätte bewachte. Diese Diener behaupten, Beethovens Gestalt würde jährlich an seinem Geburtstage allen denen heraufbeschworen, die den Meister persönlich gekannt hatten. Die Diener hatten eine Skizze über Beethovens Sterben drucken lassen, die alle Besucher gegen geringes Entgelt erstehen mußten. Auch den träumenden Moscheles trieb es dahin — doch nicht weniger seine Gattin, die der begeisterte Träumer von seinem Entschlusse in Kenntnis setzte. Und obwohl Charlotte Moscheles Beethoven nicht von Angesicht zu Angesicht gesehen hatte, wollte sie doch nicht von ihrem Vorhaben abstehen, um wenigstens einmal die Manen des großen Toten zu sehen. Moscheles solle es dem Geiste begreiflich machen, seine Frau „dürfte sich diese Indiskretion

erlauben". So kamen sie beide an Beethovens Geburtstage in Wien an und fanden Einlaß. Sie erblickten Beethovens Gestalt in Lebensgröße nach Art einer Statue in einen griechischen Peplos gehüllt. Moscheles küßt die kalten Hände der sich ihm nähernden Beethovengestalt. Zu Unterredungen konnte es nicht kommen. Endlich schüttelt Beethoven bedenklich den Kopf, zog seine Hände aus denen Moscheles' und verschwand nach oben. Da erwachte Moscheles.

Beethoven und Rossini.

Der liebenswürdige „Schwan von Pesaro" versetzte im Jahre 1822 Wien in einen geradezu rasenden Wonnetaumel, also zu einer Zeit, in der Beethoven mitten in diesem modernen Phäakenlande an seinen gewaltigsten Schöpfungen sann und arbeitete. Aber darüber herrscht kaum eine Meinungsverschiedenheit, daß der ganz anders geartete Rossini den Großmeister der reinen Instrumentalmusik aufs tiefste verehrte und auch erforderliche Schritte tat, um den einsamen Meister von Angesicht zu Angesicht kennen zu lernen.

Trotzdem nun viele Zeitgenossen beider Tondichter auch über diese Episode gesprochen und geschrieben haben, kann es durchaus nicht klargestellt werden, ob Beethoven Rossini in Wahrheit bei sich empfangen habe oder nicht; ja auch nicht einmal, ob sie sich je an einem dritten Ort gesehen oder gesprochen haben.

Mich veranlaßt nun der Umstand, daß gerade in den Konversationsheften jener Jahre so vielerlei Interessantes über Rossini vorkommt, nicht selten auch von Beethoven selbst Gesagtes, die Beziehungen zwischen den beiden damals im Mittelpunkte des Interesses stehenden Tonmeistern im Zusammenhange vorzuführen.

Bevor ich nun die Konversationshefte selbst sprechen lasse, sollen die verschiedenen Meinungen über das persönliche Begegnen beider vorgetragen werden — ein wahres „Sein oder Nichtsein". Ist Rossini von Beethoven empfangen worden oder nicht?

Hören wir erst Anton Schindler, den fast beständigen Gefährten Beethovens in jener Epoche (1822—1823). Danach

(Leben Beethovens, 3. Aufl., Bd. II, S. 178—179)*) hatte Rossini zweimal den vergeblichen Versuch gemacht, in Begleitung des Musikalienhändlers Artaria bei Beethoven vorgelassen zu werden, „nachdem Artaria bereits zweimal anfragen ließ, ob er mit dem Maestro kommen dürfe". Doch Beethoven habe sich beide Male entschuldigen lassen. — Nach demselben Gewährsmanne hatte Rossini durch das Mayseder'sche Quartett sämtliche Quartette Beethovens gehört; die daraus entsprungene Begeisterung für den Tondichter habe den Wunsch in ihm lebendig gemacht, Beethoven persönlich kennen zu lernen.

Diese Rossinische Sehnsucht wird durch die Konversationshefte als wahr erwiesen. In einem Heft aus dem Sommer 1822 (No. 126, 25. Blatt) schreibt der Neffe oder der Bruder des Meisters auf Blatt 14b: „Rossini ist mir soeben begegnet, und hat mich sehr freundlich gegrüßt, er wünscht Dich sehr gern zu sprechen; wenn er gewußt hätte, daß Du da wärest, so wäre er gleich hierher gekommen."

Es scheint danach wenigstens nicht, daß Beethoven es übel vermerken würde, wenn Rossini ihn besuchte. Doch Schindler bleibt fest bei seiner Angabe und versichert noch, daß Beethoven über diesen Vorfall Stillschweigen in seinem Kreise beobachtet sehen wollte; er selbst habe zu niemand darüber gesprochen; hätte Artaria reinen Mund gehalten, so wäre nichts davon an die große Glocke gekommen.

Der erste, zugleich recht wichtige Biograph Rossinis: Stendhal („Vie de Rossini", 1824) erwähnt gar nichts von Beziehungen zwischen seinem Helden und Beethoven. — Tonkünstler, die zugleich vorzüglich mit der Feder umzugehen verstanden, faßten das Verhältnis in dem von Schindler angegebenen Sinne auf. Sehr feinsinnig drückt sich Robert Schumann aus: Rossinis Besuch bei Beethoven (Schriften I, S. 212, Leipzig 1854): „Der Schmetterling flog dem Adler in den Weg, dieser wich

*) Neudruck S. 525.

aber aus, um ihn nicht zu zerdrücken mit dem Flügelschlag."

Andere huldigten der Ansicht, daß Beethoven den italienischen Maestro wohl empfangen, seinen Besuch jedoch nicht erwidert habe. Zu diesen gehört Richard Wagner, der in seinem Hauptwerk „Oper und Drama" diese Konfrontierung sehr geistvoll darstellt. In Rossini erschaut er das Ende der „eigentlichen Geschichte der Oper". (Gesammelte Schriften, Leipzig 1872, III, S. 315—316.) „Sie war zu Ende — an jenem Tage, als der von Europa vergötterte, im üppigsten Schooße des Luxus dahinlächelnde Rossini es für geziemend hielt, dem weltscheuen, bei sich versteckten, mürrischen, für halb verrückt gehaltenen Beethoven einen — Ehrenbesuch abzustatten, den dieser — nicht erwiderte. Was mochte wohl das lüstern schweifende Auge des wohllüstigen Sohnes Italia's gewahren, als es in den unheimlichen Glanz des schmerzlich gebrochenen, sehnsuchtsiechen — und doch todesmuthigen Blickes seines unbegreiflichen Gegners unwillkürlich sich versenkte? Schüttelte sich ihm das furchtbar wilde Kopfhaar des Medusenhauptes, das Niemand erschaute, ohne zu sterben? — So viel ist gewiß, mit Rossini starb die Oper."

In späteren Jahren gewann Wagner eine mildere, verehrungsvollere Auffassung vom Wesen dieses Opernmeisters. Der Reformator der deutschen Oper lernte Rossini im Jahre 1860 in Paris persönlich kennen. Von diesem freundschaftlichen Verkehr zeugt Wagners Skizze: „Eine Erinnerung an Rossini" (Band VIII der Schriften), die voll Anerkennung und Bewunderung für jenen ist. Heißt es doch darin geradezu (VIII, S. 280): „Hiermit und durch die heitere, doch ernstlich wohlwollende Art, in welcher Rossini sich ausgesprochen hatte, machte er den Eindruck des ersten wahrhaft großen und verehrungswürdigen Menschen auf mich, der mir bisher noch in der Kunstwelt begegnet war." Das will doch sicherlich viel bedeuten, namentlich, wenn man des Freundschaftsbündnisses zwischen Wagner und Liszt eingedenk ist.

Unter den Biographen Rossinis ist es besonders A. Azevedo, der in seinem Buch: „G. Rossini, sa vie et ses œuvres, Paris 1864“ positiv versichert, daß Rossini bald nach seiner Ankunft in Wien sein Vorhaben, Beethoven zu besuchen, ausführte (a. a. O. S. 167—168). Joseph Carpani war es, der den „höchsten Meister“ (le maître suprême) der Vokalmusik dem größten Meister der Instrumentalmusik vorstellte. „Der Autor der Zelmira“ — heißt es dort — „fand denjenigen der heroischen Symphonie in einem entlegenen Orte von winzigster, schmutzigster und elendester Art (dans un reduit des plus exigus, des plus sales, des plus misérables). Beethoven taub und fast blind (?!?) konnte auf die Worte Rossinis nur mit einigen Zeichen antworten. Dieser ging hinaus, das Herz zerrissen von dieser schmerzensreichen Begegnung.“ — Eine Quelle für diese traurige Erzählung gibt Azevedo nicht an.

Es fehlt jedoch nicht an Zeugen, die es sich angelegen sein lassen, Rossini selbst, als es ihm vor diesem Meister zu stehen vergönnt war, über diese Streitfrage zu interpellieren. Solcher Zeugnisse sind uns zwei wichtige aufbewahrt, das eine in Dohm-Rodenbergs „Salon“ aus dem Jahr 1869, das andere durch Eduard Hanslick.

Im „Salon“ (Band III, Heft 4, S. 484 ff.) veröffentlicht der Verfasser der „Spiegelbilder der Erinnerung“ einen Rossini-Aufsatz, worin er seiner persönlichen Erlebnisse mit dem Meister gedenkt. Im Jahr 1846 traf unser Gewährsmann mit Rossini in Bologna zusammen. Sie unterhalten sich über Wien, vornehmlich über die „göttliche Staggione“ des Jahres 1822, und dabei entschlüpft Rossini folgendes Bekenntnis (a. a. O. S. 486): „Ach! ich habe Wien sehr gern und dort fand ich nichts als gute Menschen, die ich nie vergesse; besonders ohne Neid, nicht wie die Italiener! Wissen Sie, daß ich noch den großen Beethoven persönlich kennen lernte? Aber leider konnte ich mich mit ihm nicht verständigen, denn erstens war er taub und zweitens verstand er nicht italienisch. Dagegen der liebenswürdige

seine Fürst Metternich, der mir noch jetzt zuweilen schreibt! Und lebt noch Carlo Czerny? Salieri lebt ja auch noch? Wie muß der alt sein!"

Siebzehn Jahre später (1863) sollte derselbe Musikfreund abermals „bei Rossini frühstücken". Und bei diesem Tete-a-tete im Grand Hôtel in Paris ging's hoch und lustig her, Rossini sprudelte besonders vor Lob über Deutschlands Tonkunst über. So rief er einmal aus: „O, diese deutsche Musik! Sie sagen, ich hätte keinen Sinn dafür. Im Gegentheil, Niemand bewundert mehr den göttlichen Mozart — denn den halte ich für das größte Genie Deutschlands, größer sogar als Beethoven — und ich habe ihn schon in meiner frühesten Jugend, im Liceo, gespielt, sogar Händel und Bach! Beethoven kannte ich persönlich! Nein, ich bin der größte Bewunderer der deutschen Musik!" —

Eduard Hanslick hielt sich im Jahre 1864 längere Zeit in Paris auf und machte bei dieser Gelegenheit auch Maestro Rossini seinen Besuch. Sein Buch „Aus dem Konzertsaal usw., Wien 1870" weiß uns darüber anmutig zu erzählen (S. 525 ff.). Man unterhielt sich eben über Schwinds Freskobild, das eine der Lünetten im neuen Wiener Opernhaus zu Ehren Rossinis ausfüllt. Schwinds schmeichelhafte Aufmerksamkeit hatte den greisen Maestro offenbar hoch erfreut. Plötzlich lenkte er das Gespräch auf andere Dinge. Er erkundigte sich nach den Denkmälern Mozarts und Beethovens. Dabei holte Rossini aus seinem Erinnerungsschatz folgendes hervor: „Ich erinnere mich sehr genau an Beethoven, obwohl es bald ein halbes Jahrhundert her ist. Bei meinem Aufenthalt in Wien habe ich mich beeilt, ihn aufzusuchen." Darauf Hanslick: „Und er hat Sie nicht vorgelassen, wie Schindler und andere Biographen versichern." „Im Gegentheil," korrigirte mich Rossini, „ich ließ mich durch Carpani, den italienischen Dichter, mit dem ich zuvor auch Salieri besucht, bei Beethoven einführen und dieser empfing uns sofort und sehr artig. Freilich währte der Besuch nicht lange, denn die Konversation mit Beethoven war geradezu peinlich.

Er hörte an dem Tage besonders schlecht und verstand mich nicht trotz des lautesten Sprechens; obendrein mag seine geringe Uebung im Italienischen ihm das Gespräch noch erschwert haben."

Die Worte, die Hanslick an diese Episode anknüpft, sind so beherzigenswert, daß ich es mir nicht versagen kann, sie hier vollständig herzusetzen. „Ich bekenne," fährt Hanslick fort, „daß diese Mittheilung Rossinis, deren Treue durch mancherlei Details noch zweifelloser hervortrat, mich wie ein unerwartetes Geschenk erfreute. Stets hatte mich dieser Zug in Beethovens Biographie verdrossen, und die musikalische Jakobiner-Partei dazu, welche die brutale germanische Tugend, einen Rossini von der Schwelle zu weisen, verherrlicht. Also die ganze Geschichte nicht wahr. Wieder ein Beispiel, mit welcher Sorglosigkeit falsche Thatsachen hingestellt und nachgeschrieben werden, welche dann mit unglaublicher Schnelligkeit zur historischen Wahrheit verhärten. Und dies Alles, während man noch mit leichter Mühe von den lebenden Hauptpersonen authentische Aufklärungen erlangen konnte" (a. a. O. S. 527).

So dürfte also die zweite, im Gegensatz zu Schindler stehende Behauptung recht behalten, die wissen will, daß der Freund und Biograph Haydns, Joseph Carpani*), den italienischen Meister in Wahrheit bei Beethoven eingeführt habe. Danach haben Rossini und Beethoven sich also gesprochen. — Diesen Autoren schließt sich auch Alfred von Wurzbach an, der uns in seiner Rossini-Studie („Zeitgenossen", Wien 1870—1871, 5. Heft, S. 43—44) versichert, daß der Schwan von Pesaro sich in

*) In seinem Buche: „Le Rossiniane", Padua 1824, ist Giuseppe Carpani nichts weniger als gut auf Beethovens Tongenie zu sprechen; da ist ihm Rossini doch ein ganz anderer Opernheld. Der Fidelio des Meisters, den er stets „Bethowen" schreibt, wird dort (S. 78—79) arg mitgenommen. Die ganze gewaltige Oper erscheint Signor Carpani wie ein beständiger wechselnder „Modus Phrygius" (un furente modo Frigio, quasi perpetuo), als instrumentierte Deklamation (una declamazione strumentata). Und so lobt Carpani noch lange weiter über „questo Bethowiano caos". Kurz, Beethoven hat keinen canto! —

Wien durch Carpani bei Beethoven einführen ließ und aufs zuvorkommendste von diesem empfangen worden war. Die entgegengesetzte Meinung mancher Biographen erklärt Wurzbach für eine „Erfindung".

Die meisten Enzyklopädien der Musik bringen überhaupt nichts von einem Besuch Rossinis bei Beethoven. Die kurze, im Jahre 1882 erschienene Monographie über Rossini von Joseph Sittard erwähnt zwar die beiden sich gegenüberstehenden Ansichten, ohne sich jedoch pro oder kontra die eine zu entscheiden (S. 27). Hätte Sittard das Hanslicksche Buch gekannt, so würde er sich jedenfalls nicht so skeptisch ausgesprochen haben. In mehr positivem Sinne entscheidet sich denn nun auch einer der neuesten Herausgeber eines Musiklexikons nach dieser Richtung hin, wonach also Rossini in Wahrheit Beethoven besucht und auch gesprochen habe. Es ist der englische Musikschriftsteller George Grove, der in seinem „Dictionary of Music and Musicians" im dritten Bande vom Jahre 1883 im Rossini-Artikel schreibt: „He (Rossini) is said to have visited Beethoven, and to have been much distressed by the condition, in which he found the great master."

Wenn man alle Umstände in Erwägung zieht, namentlich die bereits erwähnte Notiz in den Konversationsheften und das positive Zeugnis manch eines ehrenwerten Rossini-Biographen, so möchte man doch mehr der Meinung huldigen, daß Beethoven und Rossini sich persönlich nahegekommen sind, als der Gegenansicht.

Schindler mag in der sicheren Überzeugung und in dem Bewußtsein, daß man in Beethovens engstem Kreis sehr schlecht auf Rossini zu sprechen war, um so mehr vergessen haben, daß Beethoven trotzdem einmal den Schwan von Pesaro bei sich empfangen hat.

Die Konversationshefte lassen nun aber keinen Zweifel übrig, daß die Rossini-Phase im Entwicklungsgang der Tonkunst in jenen Kreisen lebhaft erörtert wurde. Hie Beethoven —

hie Rossini: dieses Feldgeschrei tönt dem kundigen Leser jener vergilbten Blätter klar und vernehmlich entgegen. Die Rivalität zwischen dem deutschen und italienischen Meister scheint dort eine offenbar zugestandene Tatsache zu sein.

Lange vor dem Erscheinen Rossinis in Wien taucht sein Name in den Konversationsbüchern auf. In einem starken Hefte aus dem Jahre 1820 (Sign. O. 22, 91. Blatt) ist von der Vorführung der neuen Meyerbeerschen Oper die Rede*), und dabei heißt es (Blatt 71a): „Die Oper von Meyerbeer ist schlecht ausgefallen. Sie ist lauter Nachahmung des Rossini."

Lebhafter wird im Beethovenschen Kreis die Rossini-Frage erörtert, als sich dieser im Sommer 1822 in Wien aufhielt. In ebendemselben Hefte, aus dem bereits eben mitgeteilt ward, daß Rossini sich sehnt, den deutschen Meister kennen zu lernen, sind noch allerlei interessante Rossini-Dinge enthalten. Der dort erwähnte Dialogist redet dem Meister zu, doch ernstlich an die Kompositon einer neuen Oper zu denken, man solle sich an Friedrich Kind nach Berlin wenden, um ein Opernbuch für Beethoven zu erbitten.

Dann heißt es dort (Blatt 14b): „Rossini ist reich durch seine Opern, ich glaube, daß Du auch mehr Opern schreiben sollst, diese werden sehr gut bezahlt."

Weiterhin stoßen wir in diesem Heft auf das folgende Kuriosum, eine Art Satire mit dem bekannten Couplet-Refrain: „sagt er" (Blatt 24b und 25a):

„D' alte Musik, sagt er,
Wird verlacht, sagt er,
S' will nichts gefallen, sagt er,
Was nicht kracht, sagt er.

Sanfte Arme, sagt er,
Kein Applaus, sagt er,
Die große Trommel, sagt er,
Macht's nur aus, sagt er.

*) Nach A. W. Thayers Notiz in jenem Hefte war es Meyerbeers „Emma of Leicester", die am 1. Februar 1820 in Szene ging.

Gluck und Bach, sagt er,
's ist kein Frag', sagt er,
Und der Haydn, sagt er,
Im Verscheiden, sagt er.

Sey auch so zart, sagt er,
Wie der Mozart, sagt er,
Nur Rossini, sagt er,
Macht sie minni, sagt er."

Der letzte Reim bringt freilich die alten stümperhaften vindizierten Sprichwörter: „Cela rime comme halebarde et miséricorde" oder: „Reim' dich oder ich fress' dich" in Erinnerung. Nichtsdestoweniger ist das Ganze beredt und verständlich genug. Unter „minni" von Minne (Liebe) soll wohl angedeutet werden, daß Rossinis Musik die Hörer in Liebesentzücken versetzt. Vielleicht soll „minni" gar ein verdorbener Pluralis des italienischen Hauptwortes „minio" (pl. mini) sein, was soviel wie Mennig oder Malerei bedeutet. Oder hat jener Satiriker sagen wollen, nur Rossini macht die Menschen „minniglich" (macht sie minni)?

Die Klage um die Zurücksetzung Beethovens gegen Rossini bricht immer wieder durch, so im Herbst desselben Jahres (Heft Nr. 114, 27. Blatt), wo ein Verehrer Beethovens schreibt (Blatt 9b und 10a): „Die Kapellmeister kennen ihre Werke zu wenig. — Sie kennen nur Rossini. Beim Rossini braucht man keine Kraft, blos piano und ein gewöhnliches „csdo" (Crescendo)."

Auch der würdige Freund des Meisters, der Advokat Dr. Baptiste Bach, stimmt in diese Klagen gegen den Rossini-Kultus ein, vor dem die gewaltige Beethoven-Harfe verstummen müsse. Da wirke denn jede neue Vorführung des „Fidelio" wie ein Bad der Genesung. So auch im Frühjahr 1823, wo alle näheren Freunde Beethovens ihn bestürmen, doch endlich mit einer neuen Oper Ernst zu machen. In einem Heft (Sign. 110, 24. Blatt) dieser Zeit schreibt dieser charaktervolle Advokat (Blatt 8bff.): „Nichts vermißte ich mehr, als wieder eine Oper aus Ihrer Hand. — Der himmlische Fidelio ist meine Lieb-

lingsspeise." — Ferner ebendaselbst: „Aber meiner Frau müssen Sie die Freude machen, bei mir zu speisen oder uns einen Abend zu schenken, denn sie ist in den Fidelio verliebt. — Ich bin kein Feind des Rossini; aber wenn man nach so vielem Dudeln wieder etwas Kraftvolles hört, so ist das ein Tag der Erquickung in heißer schwüler Luft."

Es ist dies alles in dem denkwürdigen Heft zu lesen, in dem Dr. Bach unserm Meister die Komposition einer Oper „Fiesko" anempfiehlt und dabei das schöne Wort ausspricht: „Schiller und Beethoven: diese zwei Namen sind würdig bei einander zu stehen." — Nun, diese zwei herrlichen Namen treten denn auch in Wahrheit später würdig nebeneinander, nur nicht in einer Oper, sondern in der Neunten Symphonie.

Der Antagonismus Beethovens gegen Rossini trat erst in den letzten Jahren immer kräftiger hervor: man weiß, daß Beethoven in achilleischem Groll schon daran dachte, seine beiden höchsten Meisterwerke: die Missa solemnis und Neunte Symphonie fern von der Phäakenstadt Wien zum erstenmal vorzuführen. Und so wird der Ton über Rossini seit dem Frühjahr 1824 in den Gesprächen Beethovens schärfer und haßerfüllter, sei es daß Beethoven selbst oder einer seiner Getreuen das Wort führt. So schreibt im Sommer 1824 des Meisters Freund und Duzbruder Dr. Kanne (Heft 50, 28. Blatt auf Blatt 16b) auf: „Und Kreuzer, der Gute, hat sich nur mit seinem Rossinen-Finale herausgeholfen." — „Sein Taucher eurianthelt überall."

So werden hier Kreuzer (Konradin), der Komponist des „Nachtlagers zu Granada", Rossini und Webers „Euryanthe" in einem Atem durchgehechelt.

Und dennoch muß selbst in den großen Akademien Beethovens im Jahr 1824 das Wunderbare, schier Entsetzliche geschehen, daß mitten unter Missa solemnis und Neunter Symphonie eine Arie von Rossini zum Vortrag gelangt. Das Ungeheuerliche dieser Situation drückt ein Gespräch zwischen Beethoven und seinem geliebten Neffen Karl aufs zutreffendste aus (Heft 104,

9. Blatt; Blatt 4a ff.): „gesungen von David. — Gerade als ob auch die Arie unter Deine neuesten Werke gehört."

„Eben fällt mir ein, was Rossini davon denken wird. Erfahren wird er es bald."

„Er kann auch stolz werden, daß Du eine Arie von ihm in Deiner Akademie giebst — —."

(Blatt 28a): „Es war nicht voll, weil erstens viele Menschen schon auf dem Lande sind. Viele mag auch der hohe Preis der Gallerien abgeschreckt haben, daher diese ganz leer waren. Ein Theil ist nicht hineingegangen, weil man wußte, daß Du die Einnahme nicht hattest. Ein Theil blieb aus, weil ihn die Rossinische Arie empörte, wie es auch mir geschah."

„Ich war im Saal, um auch zum Theil Urtheile zu hören. Alles war entrüstet über die Arie. Stadler hatte eine kleine Versammlung um sich herum, die sich darüber lustig machte."

„Dir kann sie nichts schaden. Nur insofern, daß die Menschen sich aufhalten werden, daß Deine Kompositionen dadurch, daß sie gleichsam in eine Kategorie mit Rossinis Dudeleyen gesetzt und so entheiligt werden. — Das hätte nicht geschehen sollen."

„Auf dem ersten Zettel, der noch denselben Abend wieder herabgerissen wurde, stand doch wenigstens di tanti palpiti. Auf dem letzten aber stand: die neuesten Werke des H. L. v. B. — Nro. 4: Arie."

Diese dem Neffen des Meisters so wohlanstehende sittliche Entrüstung bezieht sich auf die zweite Große Akademie Beethovens im Mai 1824; die erste war am 7., die zweite am 23. Mai im großen Redoutensaale. Sie wurde vom Administrator Duport wegen des unvergleichlichen Erfolges veranlaßt, den die erstmalige Aufführung der Neunten Symphonie davontrug. In dieser Akademie sollten die italienischen Sänger als besondere Zugkräfte dienen. So kam Beethovens Terzett „Empi, tremate" durch die Sterne der italienischen Oper, die Frau Dardanelli, die Herren Donzelli und Boticelli zur Aufführung, und besonders

hoffte man, daß der angekündigte Vortrag der für Kontraalt geschriebenen Kavatine „Di tanti palpiti“ aus Rossinis „Tancred“ durch den vergötterten Tenoristen der italienischen Oper, Herrn David, ziehen würde. (Vgl. Schindler a. a. O. II. S. 74*)). Allein es kam anders; der Besuch dieser Akademie war ein herzlich schwacher. Das oben mitgeteilte Gespräch entspricht durchaus den historischen Tatsachen. Der Tenorist David sang seine weit höher transponierte Arie fast ganz im Falsett**). „Diese Parodie auf den feierlichen Moment“ — erzählt Schindler — „hörte unser Meister glücklicherweise nicht.“

Doch immer wieder fielen den Verwandten Beethovens, wenn sie sich die verhältnismäßig winzigen Einnahmequellen des Weltenmeisters vergegenwärtigten, der äußere Glanz und die äußere Fülle des Rossinischen Daseins ein. So zeichnet der Neffe noch im Herbst desselben Jahres (1824) in Baden auf (Heft 108, Blatt 5b): „Bei dem Rossini geht es ja recht glänzend zu. Er mag viel einnehmen.“

Für den gehaltlichen Unterschied der Partituren eines Beet-

---

*) Neudruck S. 405.

**) Giuseppe Carpani nennt diesen David in seinem bereits zitierten Rossini-Buch (S. 160) den „Moscheles, den Paganini des Gesanges“ — „Veniamo al David. Questi è il Moscheles, il Paganini del canto.“ Ein außerordentlicher Beweis übrigens, welches Furore in jenen Zeiten Ignaz Moscheles in Wien durch sein eminentes Klavierspiel machte. — M. de Stendhal in seinem „Vie des Rossini“ (1829, S. 91) sagt von David: „Davide, le premier ou pour mieux dire le seul ténor qui existe aujourd'hui.“ — Mit den Zahladjektiven „erste“ und „einzige“ wird seitdem nur ein amüsantes Wortspiel getrieben. So soll Rossini selbst geäußert haben; Beethoven ist der erste oder größte Meister (premier), aber Mozart ist der einzige (le seul) Musiker. (Vgl. Karl Prieger: „Urteile usw. über Mozart“, S. 177 und 180.) Eine ganz gleiche Anekdote wird aus den pianistischen Wettkämpfen zwischen Liszt und Thalberg berichtet. Wie L. Ramann in ihrer Liszt-Biographie erzählt, rief eine begeisterte Verehrerin Thalbergs aus: „Thalberg ist der erste der Pianisten“. — „Nun, und Liszt?“ — „Liszt“, antwortete die Dame, „ist der einzige der Pianisten“ (le seul des pianistes).

hoven und eines Rossini ist auch folgende Bemerkung des Neffen charakteristisch. Er berichtet seinem Oheim (Dezember 1824) über dessen Kopisten und bemerkt dabei (Heft 180, auf Blatt 6a): „Er sagt, von Rossinischen Partituren schreibt er 30 Bogen in einem Tage, von den Deinigen höchstens 6."

Andererseits ist selbst der jugendliche Neffe keineswegs blind gegen den offenbaren Fortschritt in Rossinis künstlerischem Schaffen. So schreibt er in jenen Tagen einmal auf (Heft 125, Blatt 1b): „Die Musik Rossinis zum Aschenbrödel ist mit der heutigen doch nicht zu vergleichen." Rossini schrieb diese Oper „La Cenerentola" im Jahre 1817. Es ist mit Recht von manch einem Musikhistoriker, unter anderen von A. W. Ambros, betont worden, daß Beethoven gewiß ein anderes Urteil über Rossini gewonnen hätte, wenn er etwa dessen „Wilhelm Tell" gekannt hätte. —

So fährt man im Beethovenschen Kreise fort, den Lebensgang Rossinis zu verfolgen. Bei allen wichtigen Ereignissen in Beethovens Leben wird Rossini als Beispiel im aufmunternden, wie im abschreckenden Sinne angezogen. Handelt es sich wieder einmal um die ewig ventilierte Londoner Reise, dann weist der Neffe darauf hin, wie es Rossini in London abgemacht und alles so vorteilhaft erreicht hätte.

Aber im Jahr 1825 findet sich nichtsdestoweniger Beethoven selbst einmal veranlaßt, wie der Generalissimus in Donner und Blitz gegen Rossini aufzutreten; hier kommt denn der lange genährte und zurückgehaltene Groll des deutschen idealen Meisters gegen das Leichtlebige, Leichtbefundene an Rossini zum vollen Ausbruch. Man weiß es, wie sehr Beethoven seinen Händel als den „Meister aller Meister" verehrte. Da erschien im Anfang des Jahres 1825 eine Rezension, die — wie uns Schindler vertraut — Rossini auf Kosten Händels erhebt; vermutlich, daß dabei auch andere deutsche Meister, wohl auch Beethoven selbst, verkleinert wurden. All dieses brach die Geduld in Beethoven, und er schrieb die zornesmutigen Worte nieder (Heft 104,

Januar 1825, Blatt 5a): „Obschon nur Mückenstiche, so erkenne ich doch denjenigen an seinen Mucken gegen mich; freilich: er hat einen Fels an mir gefunden, in gewisser Hinsicht er ihm allzeit nur Sand (?) — schlechte Brust — Hendel Briareus von Herzen (?), und dieser Wicht von Rossini von keinem wahren Meister der Kunst geach't*)."

Der Sinn ist trotz des unartikulierten Stiles klar: Jene Mückenstiche können dem Felsen Beethoven nichts anhaben; jener gelobhudelte Rossini ist doch eitel „Sand" und mit einer „schlechten Brust" ein wunderliches Gegenbild zu Händel, der dem gewaltigen Hekatoncheiren Briareus vergleichbar ist; er bleibt ewig verehrt, während Rossini von den wahren Kunstmeistern nimmermehr geachtet wird.

Einige Seiten später (Bl. 8a) nimmt Beethoven seine Philippika gegen Rossini folgendermaßen auf: „An den Mückenstichen erkenne ich die Mucken desjenigen, welcher dies geschrieb. — Der Himmel bewahre, daß es heißen soll, daß ich dennoch ein journal halte, wo den Mannen eines solchen Ehrwürdigen mitgespielt wird. Welcher immer eine Scharfe (Schroffe?) Brust in Durchh. (Durchhechelung?) Seiner Gaukeleien gefunden und finden wird**)." Das Ganze ist wieder klar und deutlich: im Schlußsatze will Beethoven wahrscheinlich sagen, daß sein starker Geist nicht ermüden wird, die Rossinischen und jenes Journalisten Gaukeleien stets zu brandmarken (durchhecheln).

Und noch ein drittes Mal in demselben Hefte (Blatt 9) rechnet Beethovens Geist mit Rossini also ab: „Der Herr R. (= Rossini), der formlos ist, weil er keine (sc. Formen) erschaffen kann, der fehlt — nicht, weil er will, sondern weil er nicht anders kann wie ein Stümper."

---

*) Vgl. diese Stelle auch bei Marx: „Beethoven" I, S. 89, 2. Aufl., wo nur die hier mit Fragezeichen versehenen Worte „Sand" und „Herzen" fehlen; desgl. unvollständig bei L. Nohl: „Beethoven" III, S. 885—86.

**) Man vgl. auch hierzu die etwas abweichende Lesung bei Marx, I, S. 89—90, und bei Nohl, III, S. 886.

Man wird sich demnach nicht weiter wundern, daß in den Tagebüchern der letzten Zeiten Beethovens mit einer gewissen Genugtuung alles Ungünstige über Rossini verzeichnet ward. In London, heißt es, ist er mit keiner neuen Oper hervorgetreten; er schreibe, wie der Neffe einem on dit zufolge mitteilt (Heft 25, Anfang des Jahre 1825, Blatt 10b), deswegen keine Oper, weil er dort keine guten Sänger wie in Wien findet. — Bald danach weiß Karl zu berichten, daß Rossini jetzt in zwei französischen Journalen „schrecklich heruntergemacht" wird.

Wie nun Holz, der junge talentvolle, aber nicht sonderlich charakterfeste Mann, immer mehr zum Orakel bei Beethoven sich auswächst, da wird Meister Rossini gewiß nicht besser mitgespielt. Holz bezichtigt ihn argen Plagiats; er schreibt einmal auf (Sommer 1825; Heft 1, 2, 48. Blatt, auf Blatt 5af.): „Rossini hat auch mehr gehört, und darum auch mehr gestohlen." — „Er ist ein geschickter Baumeister, es fällt ihm nichts ein."

Derselbe Holz schreibt dort über Castellis Rossini-Haß auf (Heft 64, September 1825, Blatt 21b: „Castelli ist so Anti-Rossinianer, daß er in Wuth kommt, wenn er von Rossini hört."

Einmal unterhielt sich Holz sehr lehrreich mit seinem Meister über Gesangskunst und mißt dabei Rossini die Schuld bei, daß die Kunst des Gesanges so bergab geht. Das geschah im Frühling 1826 (Heft 60, 45. Blatt); dort vernehmen wir aus Holzens Munde solche Klagen (Blatt 3bf.): „Wir haben keine Musikschule, keinen Gesanglehrer, das ist das größte Uebel, das Rossini & Co. gestiftet haben."

„Jetzt will jede Schülerin gleich eine Rossinische Arie singen und kann noch keinen Ton halten." — Doch darin teilte Rossini nur das Geschick mit Beethoven und jedem individuellen Meister der Tonkunst: denn alle Neuen, Schöpferischen singen und dichten anders als die Vorgänger und bedingen eine neue Kunsttechnik. Galt hier im Beethovenschen Kreise Rossini als

Stimmverderber, so im anderen Beethoven erst recht, und so fort bis in unsere Zeit hinein, welche namentlich Richard Wagner als Stimmverderber angeklagt hat. — Doch wir wenden uns zu Beethoven selbst zurück.

Nach den Proben, die aus den Konversationsheften dargeboten wurden, wird man die mannigfachen Anekdoten, die aus Beethovens Munde über Rossini im Schwange sind, für wohl glaublich halten können. Es mögen hier nur zwei davon erwähnt werden, die Ritter von Seyfried in seinen „Beethoven-Studien" erzählt (Anhang S. 22 und 36). Beethoven wurde einstmals gefragt: „Was ist Rossini?" Des Meisters schriftliche Antwort lautete: „Ein guter Theatermaler".

In einem Gespräch, das Beethoven schriftlich mit dem Besitzer einer Musikalienhandlung führte, kam endlich auch die Rede auf die musikalische Begabung der Böhmen. Beethoven beschloß diesen Dialog mit folgenden Worten: „Leicht möglich; der Böhme ist ja ein geborner Musiker. Daran sollten die Italiener sich spiegeln. Was haben die denn aufzuweisen aus allen ihren renommirten Konservatorien? Da, ihr Abgott, der Rossini, hätte ihm Fortuna nicht ein hübsches Talent und verliebte Melodieen schockweise beschert: von dem, was er aus der Schule mitbrachte, würde er seinen Wanst höchstens mit Kartoffeln abfüttern können. (Ha! ha! ha! ha!)"

Wie dem nun auch sein mag, darin kommen schließlich alle Schriftsteller überein, daß Rossini mit dem Fortschritt seiner Jahre ein immer größerer Bewunderer Beethovens und der deutschen Musik überhaupt wurde; ja, je älter er ward, desto bescheidener dachte der vergötterte Schwan von Pesaro von seiner eigenen Begabung. Nebenbei mag auch auf die Zufälligkeit hingewiesen werden, daß beide Meister sich in dem Namen einer Komposition begegnen. Beethovens „Adelaide" ist unsterblich. Etwas weniger dürfte dies freilich mit Rossinis Oper „Adelaide di Borgogna" der Fall sein, die er im Jahre 1818 für den Karneval in Rom komponiert hatte. — Stendhal, der

begeisterte Lobredner Rossinis prophezeit seinem Helden sogar, daß er sozusagen noch katholischer werden würde, als der Musikpapst Beethoven: „Rossini finira peut-être par être plus allemand que Beethoven“ *).

Auch der wohlbekannte Musikästhetiker Amadeus Wendt, der nicht lange nach dem Erscheinen des Stendhalschen Buches auf Grund desselben ebenfalls eine Schrift über Rossini veröffentlichte, weiß nicht genug des Lobes über dessen „Feinheit und Bescheidenheit“ zu verkünden, mit der er sich in Wien gegen die dortigen Tonmeister benommen habe; ebenso über dessen offenkundige Begeisterung bei Aufführung deutscher Tonschöpfungen, namentlich aus dem Bereich reiner Instrumentalmusik. „Besonderes Staunen“ — schreibt Wendt — „äußerte er bei der Anhörung mehrerer großer Symphoniesätze von Beethoven (z. B. des herrlichen Andante in A-moll in Beethovens sechster [?! siebenter] Symphonie, welches in einem Konzert des Flötenspielers Drouet gegeben wurde)“ **).

Auch dem Sohn des Pianisten Moscheles hat Rossini noch im Jahre 1860 seine große Verehrung gegen die berühmten deutschen Tonmeister kundgethan. Eine originelle Äußerung darüber enthält das Leben Moscheles', von seiner Frau herausgegeben (II, S. 308—309). Rossini charakterisiert seine Liebesgrade für Haydn, Mozart und Beethoven folgendermaßen: „Von Beethoven sagte er: ‚Je le prends deux fois par semaine, Haydn quatre fois et Mozart tous les jours. Vous me direz, Beethoven est un colosse, qui vous donne souvent des coups de poing dans les côtés, tandisque Mozart est toujours adorable. C'est que lui a eu la chance d'aller très jeune en Italie à une époque, où l'on chantait encore bien.‘“

Mit größtem Eifer versuchte man es ausfindig zu machen,

*) M. de Stendhal: „Vie de Rossini“. Paris 1824. S. 503.

**) Vgl. Amad. Wendt: „Rossinis Leben und Treiben“. Leipzig 1824. S. 245—46.

weshalb Rossini in so jungen Jahren mit fester Überlegung seine Harfe zum perennierenden Stillschweigen verurteilt habe. Eine Erklärungsweise für dieses singulare Vorkommnis in der Geschichte des Genieschaffens, die von Rossini selbst herstammt, ist so wenig bekannt, daß man sie in dieser Skizze gewiß gern begrüßen wird. Ich fand sie in Dr. Gustav Schillings „Encyklopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universallexikon der Tonkunst, Neue Ausgabe, Stuttgart 1840" im sechsten Bande im Artikel über Rossini.

Als nämlich Rossini im Jahre 1836 in Frankfurt a. M. anwesend war, wurde ihm zu Ehren ein großes Bankett veranstaltet. Ein sehr reicher Kaufmann, wohl die Seele des ganzen Festes, war so geschmackvoll, in seinem Begrüßungstoaste etwa Folgendes zu sagen: „Nur die italienische Musik ist die einzig wahre Musik; hier" (indem er auf den neben ihm sitzenden Rossini zeigt) „ihr erster Repräsentant! Er soll leben!" Der Gefeierte dankte in fast ironischem Ernst. Bald danach ward er von einem anderen Tischnachbar ernstlich interpelliert, weshalb er, abgesehen von kleinen Bagatellen für das Klavier, gar nichts mehr komponiere. Darauf habe dann Rossini in französischer Sprache Folgendes in Form eines Toastes gesprochen: „Meine Herren! man will wissen, wesalb ich nicht mehr komponire; des ewigen Bum—bum—bum—bum bin ich müde; französisch komponiren mag ich nicht und deutsch komponiren kann ich nicht: den Manen Beethovens und Mozarts!"

Unser Gewährsmann bemerkt dazu: „Sind die Worte dieser beiden Toaste nicht mit diplomatischer Treue mitgetheilt, so ist es gewiß doch der Sinn und in Hinsicht der Wirkung des letzteren (sc. auf Beethoven und Mozart) verläßt uns unser Gedächtniß sicher nicht. — Die Tischgesellschaft ward durch diese Rossinirede aufs Tiefste ergriffen und begeistert: ein donnerndes Hoch ehrte unsere deutschen Tonheroen, während jener übereifrige Rossinianer beschämt dasitzen mußte."

Auch darin dürfte jeder diesem Autor beipflichten, daß

diese „Histörchen“ ein schönes Licht auf Rossinis edlen Charakter und freie Lebensart werfen.

Nichtsdestoweniger oder gerade deswegeu werden wir Jetzigen — bei aller Heilighaltung Beethovens und Mozarts — mit bestem Gewissen Rossinis Meisterschöpfungen, den „Barbier von Sevilla“ und „Wilhelm Tell“, bewundern und lieben dürfen. Jedem geschehe sein Recht, wie es auch zu Beethovens Lebzeiten der Fall war; und beherzigen wir nur Marx' Worte: „Was sollte Beethoven, der Mann tiefer Gedanken, der Seher in dieser Welt? Die Unsterblichkeit erwartete ihn.“

Der Knabe Franz Liszt und Beethoven.

89

Man weiß es, daß der um das Leben Beethovens so außerordentlich verdiente Anton Schindler in betreff manch eines älteren und jüngeren Zeitgenossen des großen Tondichters unterschiedliche Ungereimtheiten und Wunderlichkeiten zutage gefördert hat. Es genügt, in diesem Sinne an die Namen Karl Maria von Weber und besonders Ignaz Moscheles zu erinnern, deren Beziehungen zu Beethoven eine völlig andere Darstellung erfahren müssen, als wir sie aus Schindlers Werken kennen. Auch der kleine Wunderknabe Franz Liszt gehört zu denjenigen Künstlern, deren engeres oder loseres Verhältnis zu Beethoven in der Schindlerschen Darstellung in ein falsches Licht gerückt ist.

Franz Liszt, geboren am 22. Oktober 1811, entfaltete bekanntlich seine musikalische Begabung in früheſter Kindheit in so erstaunenerregendem Maße, daß er bereits als zarter Knabe erfolgreich konzertieren konnte. In Wien, wohin Liszt's Eltern lediglich darum übergesiedelt waren, um ihrem Kinde hier die bestmögliche musikalische Ausbildung angedeihen zu lassen, kam Franz Liszt in die vortreffliche Schule von Karl Czerny, des altbewährten Freundes Beethovens. Der geniale Knabe entfaltete sich unter Czernys Ägide aufs überraschendste, so daß der kleine Franz auch in der kunstgeweihten Donaustadt als bedeutender Pianist auftreten konnte.

In seinem zwölften Jahre, 1823, sollte Liszt Wien verlassen und sich im Frühling dieses Jahres in einem besonderen Konzerte von den Wienern verabschieden. Kurz vorher schon war der kleine Franz durch Schindler bei Beethoven eingeführt worden. Der Empfang von seiten des damals in seiner Neunten Symphonie webenden Tonmeisters scheint kein besonders freundlicher

gewesen zu sein. In der dritten, allgemein bekannten Ausgabe seiner Beethoven-Biographie vom Jahre 1860 schildert Schindler das Erscheinen des Wunderknaben vor Beethoven in eigentümlicher Weise (II, p. 178)*). Danach wurde Franz Liszt in Begleitung seines Vaters von Schindler vorgestellt. Die unfreundliche Aufnahme bei Beethoven entsprang nach diesem Gewährsmanne „der übertriebenen Vergötterung des jedenfalls Aufsehen erregenden Talentes", vornehmlich lag der Grund jedoch darin, weil man den Meister gebeten hatte, dem „12jährigen Knaben" (d. h. den im zwölften Jahre stehenden, also elfjährigen Knaben) zu einer freien Improvisation in dessen bevorstehendem Abschiedskonzerte ein Thema aufzugeben. Schindler nennt hier — incredibile lectu —, dieses Ansuchen „ebenso unbedacht als unvernünftig". Es wird sich gleich zeigen, in welch einen doppelseitigen Widerspruch er sich hierbei geradezu verrannt hat.

Schindler ergeht sich nun des weiteren in abfälligen Urteilen über „Hyper-Enthusiasmus" und hält es nicht für unmöglich, daß dieser Enthusiasmus, „nachdem Beethoven dieses Ansuchen mit merklichem Unwillen abgelehnt", sich an Kaiser Franz oder doch wenigstens an den Erzherzog Rudolf, Beethovens erhabenen Freund und Schüler, gewandt habe, um von diesem ein Thema zu einer Phantasie für den kleinen Liszt zu erlangen. Ferner soll Beethoven nachher noch allerlei Betrachtungen über die „Idolatrie" angestellt haben, die mit diesem und anderen Wunderknaben getrieben wird. Und dann folgt der hier wörtlich wiederzugebende Schlußpassus über die Begegnung zwischen dem elfjährigen Liszt und Beethoven: „Lebensabrisse über Liszt haben ausgesagt, daß Beethoven dem Abschiedskonzerte 1823 beigewohnt; in Schillings Enzyklopädie wird sogar noch hinzugesetzt, daß Beethoven dem kleinen Liszt in diesem Konzerte die Hand gedrückt und damit ihn würdig zeichnete des Namens Künstler. Beet-

*) Neudruck S. 524 f.

hoven hat diesem Concerte nicht beigewohnt, wie überhaupt keinem Privatconcerte seit 1816."

Als Schindler dieses schrieb (1860) hatte er jedenfalls — dank wer weiß welchem Umstande — zwei Tatsachen seines eigenen Schriftstellerlebens völlig vergessen. Er dachte weder an die Aufzeichnungen, die er selbst just in jener Konzertzeit in Beethovens Konversationsheften über den kleinen Liszt machte, noch auch an andere Schriften von sich selbst, worin dieser Gegenstand ganz anders dargestellt ist.

Im Jahre 1842 nämlich ließ Schindler in Münster eine Schrift erscheinen, die folgenden langatmigen Titel führt: „Beethoven in Paris. Nebst andern den unsterblichen Tondichter betreffenden Mittheilungen und einem Facsimile von Beethovens Handschrift. — Ein Nachtrag zur Biographie Beethovens von A. Schindler, Musikdirector, Professor der Tonkunst" usw. — In dieser Schrift, die ja viel sehr Interessantes zur Geschichte Beethovens enthält, ist auch von Franz Liszt die Rede (S. 71 ff. in Anm.), freilich in nichts weniger als schmeichelhafter Weise. Doch das kann man ja füglicherweise Schindlers Kunstgewissen überlassen, der im Jahre 1842 in solcher Weise und in solchem Tone über Liszt als Klavierspieler zu schreiben wagt. Uns beschäftigt ja hier nur das Historische im Verhältnisse zwischen dem Knaben Liszt und Beethoven. Und in diesem Betracht schreibt Schindler hier wörtlich (S. 71—72): „Wie man nicht wissen kann, ob aus dem Kinde ein Mann wird, und welcher Mann, so konnte ich im Jahre 1823, als ich Beethoven den hoffnungsvollen Knaben Liszt sammt seinem Vater vorstellte, nicht ahnen, welch musikalischer Vandale in diesem jungen Talente einstens heranreifen werde. Hat dies etwa Beethoven geahndet? Denn die Aufnahme war nicht die gewöhnlich freundliche, und ich hatte Ursache, damals mit dem großen Meister wegen seiner Unfreundlichkeit nicht besonders zufrieden zu sein, weil der Wunderknabe mich ungewöhnlich interessirt hatte. Beethoven merkte selbst, daß er es an Beweis von Theilnahme

bei dem kleinen Franz etwas fehlen ließ, daher er bald zu bereden war, das nächst gegebene Concert des kleinen Liszt mit seiner Gegenwart zu beehren (!!!) und dadurch seine früher gezeigte Kälte wieder gut zu machen (Beethoven's Conversationsbücher enthalten die Debatten darüber). Da er mehr aus Widerwillen gegen das ganze Virtuosenthum, welches damals bereits eine schiefe und verderbliche Richtung genommen, als wegen seiner Taubheit niemals derlei Concerte besuchte, so machte sein Erscheinen im Concerte des kleinen Liszt großes Aufsehen." (!!)

So schrieb Schindler im Jahre 1842. Man darf wohl sagen, dieser Widerspruch dürfte mindestens bei den Musikern ebenso „großes Aufsehen" machen, wie das authentische Erscheinen Beethovens im Abschiedskonzerte des elfjährigen Franz Liszt in Wien. Nach Schindlers Darstellung im Jahre 1860 hat Beethoven weder jenes Konzert besucht noch viel weniger dem kleinen Musiker ein Thema zur freien Phantasie aufgegeben. Hier in der erwähnten Schrift aus dem Jahre 1842 wird es als positiv verkündet, daß Beethoven nicht nur jenes Konzert mit seiner Gegenwart beehrt habe, sondern daß die Konversationsbücher auch die „Debatten darüber" enthalten.

Es darf nicht unnötig erscheinen, mit Hilfe der Konversationshefte und anderer literarischer Werke diese Materie aufs neue objektiv zu beleuchten. Auf den Widerspruch in den darauf bezüglichen Schindlerschen Darlegungen hat bereits Ludwig Nohl in seiner Beethoven-Biographie (III, S. 901; Note 164) hingewiesen. Nohl zitiert dabei in Kürze den Widerspruch nicht nach dem Schindlerbuche „Beethoven in Paris", sondern nach der zweiten Auflage der Schindlerschen Beethoven-Biographie (2. Nachtrag S. 72). Nohl fragt mit Recht: „Wie durfte er" (Schindler) „also Biogr. II, 178 von ‚nicht beigewohnt' sprechen? Gedächtnismangel und Ärger darüber, daß ihn Liszt selbst 1841—42 in Paris etwas jugendlich übermüthig gehänselt hatte, waren die Schuld." —

Die Konversationshefte verzeichnen über diese Angelegen-

heit eine interessante Unterhaltung aus dem Frühjahre 1823 (Sign. D. Nr. 123, 27. Blatt). Dort schreibt Schindler vor Beethoven auf (Blatt 18b): „Der kleine Liszt hat mich dringend ersucht, Sie recht schön zu bitten um ein Thema, worüber er morgen im Concerte*) zu phantasiren wünschte. — Orat humillime**) dominationem vestram, si placeat scribere unum Thema —, er will es aber versiegelt erst dort eröffnen. — Mit der freien Phantasie des Kleinen (?) ist es aber noch nicht streng zu nehmen, daß man es deuten könnte. — Der Bursche ist ein tüchtiger Clavierspieler; was Phantasie anbelangt, so ist noch weit vom Tage, bis man sagen kann, er phantasirt. — Czerny Karl ist sein Lehrer. — 11 Jahr eben. —

Kommen Sie doch, es wird den Karl***) gewiß selbst unterhalten, wie der kleine Bursche spielt; — leider, daß der kleine in Händen des Czerny ist. — Sie mögen es errathen haben." —

Das letztere bedeutet uns, daß zwischen Beethoven und Czerny gerade damals eine leichte Spannung bestand; das hörte bald auf: und Czerny stand nach wie vor in sehr hoher Achtung bei Beethoven, wie wir hier gleich noch hören werden. — Noch einmal ist in demselben Hefte von dieser Angelegenheit die Rede. Schindler schreibt dort wieder (Blatt 20a) auf: „Nicht wahr, Sie werden die etwas unfreundliche Aufnahme von letzthin dadurch gut machen, daß Sie morgen das Concert des kleinen

---

*) Diese Unterredung fand also am 12. April 1823 statt, da Liszts Abschiedskonzert damals in Wien am 13. April 1823 stattfand.

**) Ludwig Nohl, der all diese Dinge zuerst wohl in schönem Zusammenhange, aber nicht genau in seinem Buche „Beethoven, Liszt, Wagner" (Wien 1874), S. 190ff. darstellt, hat hier die Worte „Ergo ago humiliter" (?!?), S. 198. — L. Ramann teilt nach Ludwig Nohls Buche „Beethoven, Liszt und Wagner" in ihrer ebenso begeisterten als umsichtigen Liszt-Biographie I, S. 46—47, diese Unterredung ebenfalls mit. Statt des richtigen Orat humillime steht jedoch dort „Ergo rogo humiliter". — Das Wort „humillime" ist ganz deutlich im Konversationshefte zu lesen, während „orat" etwas fragwürdig bleibt.

***) Das ist Beethovens Neffe Karl.

Liszt besuchen? — es wird den Kleinen aufmuntern. Versprechen Sie es mir, daß Sie dahin kommen."

Es kann danach keinem Zweifel unterliegen, daß Beethove in Wahrheit jenes Konzert am 13. April 1823 durch seinen Besuch ausgezeichnet hat. Aber für mich ist es danach auch eigentlich ausgemacht, daß Beethoven dem kleinen Klavierhelden ein Thema zur freien Phantasie aufgeschrieben habe. Wenigstens verraten die Konversationen durch nichts, daß der Tonmeister jenen durch Schindler vorgetragenen Wunsch des kleinen Konzertgebers unerfüllt gelassen habe.

Noch in einem anderen Hefte aus derselben Zeit (Sign. D. 45, 65. Blatt) taucht der Name Liszt auf und damit zugleich eine Huldigung gegen den von Schindler unglimpflich behandelten Czerny. Dort schreibt der aus Beethovens Leben angenehm bekannte Baron von Pronay(=Müller) auf (Blatt 22a): „Ich höre, Sie seien mit Karl Czerny wohl zufrieden und beehren ihn mit Ihrer Gewogenheit. Der nun Bedauernswerthe Zodmanitzky hat in den letzten Stunden noch von Musik, von Opern, vom kleinen Liszt gesprochen." —

Wer dieser Musiker Zodmanitzky oder Podmanitzky ist, in dessen letzten Krankheitsphantasien noch das wunderbare Talent des kleinen Liszt ein befruchtendes Element abgibt, konnte ich nicht ausfindig machen. Vielleicht war es nur ein Musikfreund. In Goethes „Annalen oder Tag- und Jahresfeste" kommt, wo das Jahr 1820 behandelt wird, unter den Fremden, welche die Jenenser Universität besuchen, ein Herr von Podmanitzky vor. Goethe erzählt dort: „Belebt sodann war die Academie durch bedeutende Studirende; die durch ihr Streben und Hoffen auch den Lehrern gleichen jugendlichen Muth gaben. Von bedeutenden, einige Zeit sich aufhaltenden Fremden nenne ich von Podmanitzky, der vielseitig unterrichtet, an unseren Wollen und Wirken Theil nehmen und thätig mit eingreifen mochte." — Vielleicht ist es just dieser Herr von Podmanitzky, der im Jahre 1823 in Wien während seiner Fieberphantasien für den Wunderknaben Franz Liszt zeugte. —

Darf nun auch als feststehend angesehen werden, daß Beethoven jenes Liszt-Konzert besucht hat, so wird es doch weniger klar auszumachen sein, wie sich der Meister nach dem Konzerte dem kleinen Liszt gegenüber benommen habe. — Hören wir die von Schindler angefochtene Stimme hierüber erst einmal selbst. Dr. Gustav Schilling erzählt den Vorfall in seiner „Encyklopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universallexikon der Tonkunst, Stuttgart 1840" im 4. Bande unter „Liszt" also: „Doch war er bereits 18 Monate in Wien und hatte sich dort schon einen bedeutenden Namen erworben, ehe er selbst ein Concert gab. Aber es war auch eines der merkwürdigsten, die je dort von jungen Virtuosen gegeben worden sind. Die ganze Wiener Musik-Noblesse war dabei versammelt, selbst Beethoven nicht ausgenommen, der doch damals, besonders seines körperlichen Zustandes wegen, sich auf alle mögliche Weise von der Welt entfernt hielt, unserm Franz aber aufmunternd und so freundlich, als seine Schwermuth es zuließ, die Hand drückte, und damit ihn würdig zeichnete gleichsam des Namens Künstler."

Offenbar wird hieraus nur der Irrtum, daß jenes Konzert am 13. April 1823 Liszts erstes und einziges gewesen sei. Andere Berichterstatter wollen nun wissen, daß Beethoven dem jungen Liszt nach jenem Konzerte nicht nur die Hand gedrückt, sondern daß er ihn auch umarmt und geküßt habe. In diesem Sinne fassen gerade die neuesten Schriftsteller die Begebenheit auf. So schildert es L. Nohl: „und es ist uns ein schönes Sinnbild des wirklichen geistigen Vorgangs, wenn im Jahre 1822 (?!) einmal Beethoven den elfjährigen Knaben am Schluß seines Concerts, das der alternde menschenscheue Meister aus freien Stücken aufgesucht, zu sich emporhob und ihn küßte." („Die Beethovenfeier und die Kunst der Gegenwart, Wien 1871; S. 111—112). In einer späteren Schrift, dem vorhin erwähnten Buche, „Beethoven, Liszt, Wagner" erzählt Nohl (S. 119) nach Lisztschen Mitteilungen: „Am Concertabend

selbst aber muß es dem hohen Meister gefallen haben, dem aufstrebenden jungen Genius wenigstens die Freude seiner persönlichen Gegenwart zu gönnen. Er war in dem Concerte anwesend. Wir wissen es aus Liszt's eigenem Munde, und daß Schindler das gerade Gegentheil behauptet, beweist nur, daß er den Meister, der nicht bemerkt zu werden, zumal an solchem öffentlichen Orte stets vorzog, eben nicht gesehen hat (??!). Und Beethoven liebte nicht immer, von Eindrücken, die er in seiner Kunst gehabt, zu reden. Daß er aber hierin einen solchen wahren Eindruck in seiner Kunst gehabt, beweist sich schlagend und ergreifend zugleich durch die ebenfalls von Liszt selbst überlieferte Thatsache, daß er am Ende des Concertes auf das Podium zu dem Knaben hinging, ihn an den Armen zu sich emporhob und küßte!" Sehr schön bis auf den Schindlerschen Punkt. Wenn Beethoven zu Ende aus seiner vermeintlichen Verborgenheit hervortrat und aufs Podium stieg, nun, dann mußte ihn mit allem Volke doch gewiß auch Schindler gesehen haben. Zu den eben bezeichneten Autoren gehört auch L. Ramann, in deren Liszt-Buche (a. a. O. I, S. 47) wir darüber folgende phantasievolle Auffassung lesen: „Als nun Franz seine Improvisation über ein unscheinbares Thema (?!), weit über alle Erwartung, geendet hatte, wußte er kaum, wie ihm geschah. Ihm war wie im Traume. Das Publikum umwogte und umdrängte ihn, und — hastig war Beethoven auf das Podium gestiegen und hatte ihn geküßt." Der Herausgeber einer Musik-Encyklopädie, George Grove (1880 f.), läßt sich in seinem Liszt-Artikel auf keinerlei Einzelheiten dabei ein, sondern erwähnt nur kurz und bündig, daß der Genius des jungen Liszt damals in Wien, wie von aller Welt, so auch von Beethoven anerkannt wurde. At his first appearance at Vienna" — heißt es dort — Jan., 1., 1823, his genius was acknowledged with an enthousiasm, in which the whole musical republic, from Beethoven down to the obscurest dilettante, joined unanimously."

Wir müssen aber noch auf die unmittelbaren Zeugen aus jenen Tagen zurückgreifen, um möglicherweise zu einem definitiven Urteil über den Stand dieser Angelegenheit zu gelangen. — Die angesehenste Musikzeitung jener Jahre war die Leipziger „Allgemeine Musikzeitung", welcher ihr Spiritus rector Friedrich Rochlitz ein wohlverdientes Ansehen zu verschaffen wußte. In ihr bilden umfassende Korrespondenzen über das Musikleben in Wien eine ständige Rubrik. So ist auch dort über Liszts erstes öffentliches Konzert am 1. Dezember 1822 im Landständischen Saale ein begeisterter Bericht zu lesen (Nr. 4 vom 22. Januar 1822, S. 52—53). — Der kleine Liszt spielte damals Hummels Klavierkonzert in A-moll und schloß mit einer „freien Phantasie auf dem Fortepiano". Der Referent beginnt: „Wieder ein junger Virtuose, gleichsam aus den Wolken heruntergefallen, der zur höchsten Bewunderung hinreißt." Der ganze in dithyrambischem Tone gehaltene Bericht ist um so denkwürdiger, wenn man sich vergegenwärtigt, daß die Referenten der Leipziger „Allgemeinen Musikzeitung" gemeinhin einer ruhig besonnenen Empfindung und Anerkennung bei ihren Darstellungen huldigen. Um so erstaunter war ich danach, daß die Musikberichte über Wien aus dem April desselben Jahres Franz Liszts Abschiedskonzert gar nicht erwähnen, so daß man sich vergeblich über die kleine Streitfrage durchforschen wird, ob Beethoven jenes Aprilkonzert des kleinen Liszt besucht habe oder nicht.

Dafür muß uns dann die „Wiener Allgemeine Musikzeitung" schadlos halten, die damals Beethovens Freund und Duzbruder Friedr. Aug. Kanne herausgab. Diese verhält sich in bezug auf die Lisztschen Konzerte in Wien gerade umgekehrt. Von dessen Konzerte am 1. Dezember 1822 ist dort keine Rede, wohl aber von seinem Abschiedskonzerte am 13. April 1823, an einem Sonntage. Hierüber berichtet diese „Wiener Musikzeitung" vom Jahre 1823 (Nr. 34 vom 26. April 1823, S. 270) folgendermaßen: „Concerte I. Sonntag, den 13. April gab der elfjährige Knabe Liszt Concert im kleinen Redoutensaale um

die Mittagsstunde. Er spielte das große Fortepiano-Concert in H-moll von Hummel, Variationen von Moscheles und eine Phantasie. Man muß diesem talentvollen Knaben genügende Gerechtigkeit widerfahren lassen; er spielte mit Fertigkeit und Eleganz, jedoch mangelt ihm noch die physische Kraft, welchen Mangel man vorzüglich beim Vortrage des Concertes bemerkte. Ueber ein aufgegebenes Thema zu phantasiren, muß man nicht nur Talent, sondern auch vieljährige Erfahrungen in musikalischen Fache besitzen, was von einem elfjährigen Knaben nicht zu begehren ist; wenn der kleine Hexenmeister schon beim Vortrage des Thema verlegen war, was war wohl die Ursache? Nichts Anderes, als der junge Mann, welcher ihm ein Thema von 24 Tacten aus einem schweren Rondo überreichte — Risum teneatis. — Mad. Schütz sang eine Arie von Coccia mit ausgezeichnetem Fleiße, das Accompagement war ausgezeichnet nachlässig. Der erste Satz von Mozart's großer C-Symphonie und ein Vocalquartett, gesungen von den Herren Haizinger, Rauscher, Ruprecht, Seipelt, gefielen beide.

‚Der Kleine erfreute sich einer guten Einnahme'."

Dieser Bericht in der Kanneschen „Wiener Musikzeitung" dürfte der einzige sein, den wir von einem Augen- und Ohrenzeugen über jenes vielbesprochene Abschiedskonzert des kleinen Liszt besitzen. Der Bericht fordert zu mancherlei Betrachtungen auf. — Zunächst muß es auffallen, daß nichts darin von Beethovens Anwesenheit in jener Sonntagsmatinee enthalten ist. — So wird man auch in dieser Quelle vergeblich direkte Aufklärung suchen können, wie sich Beethoven nach dem Konzerte dem kleinen Pianisten gegenüber benommen habe. Skeptische Naturen werden danach leicht fertig sein, den Besuch Beethovens in diesem Konzerte rundweg zu negieren, ein sehr gewagter Schluß. Denn offenbar ist jener Konzertbericht nicht wohlwollend abgefaßt; der Referent schien von einem kleinen Alp ob dieses „kleinen Hexenmeisters" befallen zu sein; es galt ihm, sich schnell und kühl damit abzufinden; er spiegelt etwa die

Stimmung ab, die im engsten Beethoven-Kreise über derartige Phänomene vorherrschte. — Hier wird dem kleinen Liszt Mangel an „physischer Kraft" vorgehalten, während jener Leipziger Bericht gerade diese Seite der Begabung himmelhoch hebt, er spricht dort von Liszt als dem „kleinen Herkules". — Der Wiener kann also die Anwesenheit Beethovens in jener Sonntagsmatinee entweder unabsichtlich als irrelevant unberührt gelassen haben, oder in der Absicht, durch ein solches Hervorheben dem kleinen Künstler eine zu große Bedeutsamkeit beizulegen, was er ja gerade vermieden sehen wollte. Schindlers unbefangenes Zeugnis in jenem Buche „Beethoven in Paris" aus dem Jahre 1842, in Verbindung mit den Unterredungen nach den Konversationsheften hat dadurch nichts an seinem positiven Werte eingebüßt. — Nur das dürfen wir aus dem Kanneschen Konzertberichte aufnehmen, daß Beethoven nicht der Themasteller für jene Improvisation Liszts gewesen sei, denn über ein Beethovensches Thema würde Kanne jedenfalls nicht in dem Tone geschrieben haben, wie wir es kurz vorher gehört haben. — Mit apodiktischer Gewißheit ist die Sache immerhin noch nicht aufgeklärt, die Pforten der freien schriftstellerischen Phantasie können sich daher immer wieder glänzend auftun. Wie dem nun auch sein mag: ob Beethoven am 12. April 1823 den kleinen Franz Liszt im Konzert umarmt, geküßt habe oder nicht — jedenfalls hat dieser durch Schauen die höchste Beethoven-Weihe empfangen. Der großartige, im Geben enthusiastische Franz Liszt hat seinen Dank an Beethoven auch zu allen Zeiten aufs entschiedenste abgetragen. — Ohne Liszts kühne Initiative würden Beethovens schwierigere Klavierwerke, und auch seine letzten Konzerte, lange nicht so früh ihr volles Bürgerrecht in den Konzertsälen erlangt, ja, ohne Liszts begeisterte Freigebigkeit und Hingebung würde Bonn vergebens nach einem Denkmal für seinen großen Sohn Ludwig van Beethoven ausgeschaut haben. Ehre, wem Ehre gebührt! —

Beethovens Beziehungen zu Schiller.

Motto: „Schiller und Beethoven —
diese zwei Namen sind würdig
bei einander zu stehen."
Dr. jur. Joh. Bapt. Seb. Bach im Gespräch
mit Beethoven.

Die Säkularfeier Schillers hat der gesamten Kulturwelt gezeigt, in wie inniger Harmonie die Genien Schillers und Beethovens verbunden sind. Wo man eine Hochfeier für den Dichterfürsten beging, ertönte Beethovens Neunte Symphonie mit dem alle Welt beseligenden Schlußgesang zu Schillers Ode „An die Freude".

Es darf nun unser besonderes Interesse erregen, zu untersuchen, wie sich der Genius Beethovens zu dem Schillers überhaupt verhielt, und wie er dazu kam, sich in seiner höchsten, originellsten symphonischen Tonschöpfung diesem zu vermählen.

Bekanntlich war Beethovens Erziehung in den Jugendjahren stark vernachlässigt; erst als er in den feingebildeten Kreis der Familie von Breuning in Bonn eintrat, fand er reichlich Gelegenheit, die Lücken seiner Bildung, zumal in vaterländischer Literatur, auszufüllen. Erst beherrschte Klopstock seinen Geist, dann ward der Dichter des „Messias" von Goethe und Schiller verdrängt.

Noch in späterer Zeit sprach er sich Friedrich Rochlitz gegenüber drastisch genug über diesen Umschwung in seiner Seele aus. Im Jahre 1822 fand der denkwürdige Verkehr zwischen Rochlitz und Beethoven in Wien statt. Einmal erzählte der Leipziger Hofrat, wie glänzend des Meisters „Egmont"-Musik in Leipzig ausgeführt wird, daß sie nicht nur zu jeder „Egmont"-Vorstellung, sondern auch fast jedes Jahr einmal im Konzerte

gegeben würde. Da rief Beethoven aus: „Ich weiß! Ich weiß! Seit dem Carlsbader Sommer*) lese ich im Göthe alle Tage — wenn ich nämlich überhaupt lese. Er hat den Klopstock bei mir todtgemacht. Sie wundern sich? Nun lachen Sie? Aha, darüber, daß ich den Klopstock gelesen habe! Ich habe mich Jahre lang mit ihm getragen; wenn ich spazieren ging, und sonst. Ei nun: verstanden hab' ich ihn freilich nicht überall. Er springt so herum; er fängt auch immer gar zu weit von oben herunter an; immer Maestoso! Des dur! Aber er ist doch groß und hebt die Seele. Wo ich ihn nicht verstand, da rieth ich doch — so ungefähr. Wenn er nur nicht immer sterben wollte! Das kömmt so wohl Zeit genug. Nun: wenigstens klingts immer gut"**).

Beethovens Hinneigung zu Schillers Muse stammt jedoch aus weit älterer Zeit.

Wir haben ein denkwürdiges Dokument darüber, daß Beethoven zur Zeit, als er eben seine Vaterstadt Bonn verlassen hatte, um in Wien unter Haydn Musik zu studieren (November 1792), Schillers Genius so ergeben war, daß er bereits damals den Gedanken gefaßt hatte, alle Strophen der Schillerschen Ode: „An die Freude" zu komponieren, also dreißig Jahre früher, eh' die große Idee zur Tat ward.

Bartholomäus Fischenich***) schreibt aus Bonn unterm 26. Januar 1793 an Charlotte von Schiller: — — — „Ich

---

*) In diesen vielfach zitierten Rochlitzschen Mitteilungen hat man das Wort „Karlsbad", wo es vorkommt, in „Teplitz" umändern zu müssen geglaubt. Aber nach den neuesten Resultaten der Goethe-Forschung ist das nicht mehr zulässig. Es steht jetzt nämlich unverbrüchlich fest, daß Beethoven und Goethe im Sommer 1812 nicht nur in Teplitz, sondern auch in Karlsbad zusammengekommen sind. Siehe Goethes Tagebücher IV, 320 und 423, Weimar 1891.

**) Siehe Friedr. Rochlitz: „Für Freunde der Tonkunst", Leipzig 1832, IV, S. 356 f.

***) Der am 2. August 1764 zu Bonn geborene B. Fischenich starb als Staatsrat und Geh. Oberrevisionsrat am rheinischen Revisions- und

lege Ihnen eine Komposition der ‚Feuerfarbe‘ bei, und wünschte Ihr Urtheil darüber zu vernehmen. Sie ist von einem hiesigen jungen Mann*), dessen musikalische Talente allgemein gerühmt werden, und den nun der Kurfürst nach Wien zu Haydn geschickt hat. Er wird auch Schillers Freude, und zwar jede Strophe bearbeiten. Ich erwarte etwas Vollkommenes, denn soviel ich ihn kenne, ist er ganz für das Große und Erhabene. Haydn hat hierher berichtet, er würde ihm große Opern aufgeben, und bald aufhören müssen, zu komponiren. Sonst giebt er sich nicht mit solchen Kleinigkeiten, wie die Beilage ist, ab, die er nur auf Ersuchen einer Dame verfertigt hat“**).

Und Charlotte von Schiller antwortet unterm 11. Februar 1793: „Schreiben Sie bald Ihr Werk über die Frauen? — Die Komposition der ‚Feuerfarbe‘ ist sehr gut; ich verspreche mir viel von dem Künstler und freue mich, daß er ‚die Freude‘ komponirt“***).

Das hier erwähnte Lied „Feuerfarb“, von Sophie Mereau,

Kassationshofe zu Berlin am 4. Juli 1831. Sein schönes Verhältnis zu Charlotte v. Schiller charakterisiert sich schon dadurch, daß er sie häufig „seine liebe Mutter“, auch „teuerste Mutter“ nennt.

*) Beethoven.

**) Aus „Charlotte von Schiller und ihre Freunde“, III, S. 100 f.; Stuttgart 1865. Man wird die hier Haydn in den Mund gelegten Worte über Beethoven cum grano salis zu verstehen haben; Beethoven war ja um diese Zeit nicht viel über zwei Monate in Haydns Lehre gewesen.

***) Nach der Schrift „Andenken an Bartholomäus Fischenich“ von Dr. J. H. Hennes (Stuttgart und Tübingen 1841), S. 23. — Schillers Frau nannte ihrerseits Fischenich immer „lieber Sohn“, obwohl sie nur um wenige Jahre älter war. Hier eine Probe vom 4. Juni 1805, also kurz nach Schillers Tode: „Ich habe im April die Bekanntschaft eines guten Malers gemacht, Herrn Kügelchen. Er ist aus der Gegend von Koblenz zu Hause; er hat Sie gesehen, und sagte mir, Sie sähen krank aus! Schonen Sie Ihre Gesundheit, lieber Sohn, und arbeiten nicht zu viel, und ärgern sich auch nicht, über das Leben! — Ich bin jetzt über nichts mehr böse.“ (A. a. O. S. 110.)

der Gattin Clemens Brentanos, gedichtet, beginnt mit den Worten: „Ich weiß eine Farbe, der bin ich hold"; es erschien erst im Jahre 1805 unter op. 52: Acht Lieder (Texte von Claudius, Sophie Mereau, Wilh. Ueltzen, Goethe, Bürger und Lessing). Sie sind alle frühzeitig komponiert, nicht wenige davon noch in Bonn; darunter ist das jugendfrische „Mailied" von Goethe*). Damalige Rezensenten, die wer weiß wie sehr an Beethovens neuer hohen Weise Ärgernis genommen hatten, fielen nun wieder über diese kindlich-heiteren Lieder als eines Beethoven unwürdig her: beides war vom Übel.

Gerade „die Feuerfarbe" mußte Beethoven besonders anziehen, ist die Dichtung doch eine reizvolle Verherrlichung der Wahrheit, für die der Tondichter sein lebelang erglühte. Die erste Strophe der Sophie Mereauschen Dichtung lautet vollständig:

Ich weiß eine Farbe, der bin ich hold,
Die achte ich höher als Silber und Gold,
Die trag' ich so gerne um Stirn und Gewand,
Und habe sie Farbe der Wahrheit genannt.

Frühzeitig erglühte Beethoven für die Harmonie von Wahrheit und Schönheit. Wer bestärkte ihn von jeher in dieser Anschauung? Es war Schillers Dichtergenius. In den Biographischen Notizen schreibt Wegeler (Neudruck S. 222): „Aber wen sollte es nicht rühren, wenn Beethoven als 26jähriger Jüngling seinem Freunde Lenz von Breuning bekennt, daß Wahrheit und Schönheit im Bunde das Höchste seien, was dem weisen und fühlenden Menschen vorschwebe! — Und diesem Glauben ist er treu geblieben sein Leben lang, unter Glück und Unglück. So zeugen seine Werke laut vor der Welt dasselbe, was er im Vertrauen den Busenfreunden gestand. Es sei gleichsam die Inschrift des geistigen Denksteins, den hier Freundes

*) Die Melodie des „Mailiedes" gehörte ursprünglich einer Ariette an, die Beethoven als Einlage zu der Operette „Die schöne Schusterin" von Umlauf komponiert hatte.

Hand zu setzen versuchte: Wahrheit und Schönheit im Bunde". Einige Seiten später führt uns dann Wegeler die Worte vor, die Beethoven dem Freunde Lenz von Breuning ins Stammbuch geschrieben hatte (ebenda S. 224):

„Die Wahrheit ist vorhanden für den Weisen,
Die Schönheit für ein fühlend Herz:
Sie beide gehören für einander."

Diese Stammbuchworte Beethovens*) sind vielfach nachgeschrieben worden, ohne daß über ihre eigentliche Autorschaft ein Wort gesagt ward. Sie sind nicht Beethovenschen Geistes, wiewohl sie es sein könnten, sondern von Schiller. Worte des Marquis Posa zur Königin im vierten Akt, 21. Auftritt des „Don Carlos". Genauer sind die Worte also abgeteilt:

„Die Wahrheit ist vorhanden für den Weisen,
Die Schönheit für ein fühlend Herz. Sie beide
Gehören für einander."

Die sich daran reihenden Worte:

„Diesen Glauben
Soll mir kein feiges Vorurtheil zerstören" —

haben sowohl Schiller als Beethoven in ihrem Leben bewährt.

In Beethovens dreißigstes Lebensjahr fällt die Dichtung der „Jungfrau von Orleans". Diese Offenbarung des prophetischen Schiller mußte den Propheten Beethoven aufs tiefste treffen. Manch ein Wort daraus bezog Beethoven auf seine eigene Schaffensart. Eine darauf bezügliche Anekdote hat uns Ritter Ignaz von Seyfried aufbewahrt. Beethoven trug fast immer ein Notenheft bei sich, um die ihm überall zuströmenden Musikideen zu notieren. Dieses von ihm peinlich beobachtete Gesetz fiel auf. Von seiner prophetischen Mission durchdrungen,

*) Die Stammbuchverse schrieb Beethoven in Wien am 1. Oktober 1792. Die folgenden Worte schließt er daran: „Nie werde ich die Zeit, die ich sowohl schon in Bonn als wie auch hier mit dir zubrachte, vergessen. Erhalte mir deine Freundschaft, so wie du mich immer finden wirst. Dein wahrer Freund L. v. Beethoven."

gab Beethoven nicht selten Johannas Worte zur Antwort: „Nicht ohne meine Fahne darf ich kommen!“ Die Notenblätter waren die heilige Fahne, auf die ihn der heilige Geist hinlenkte.

Nicht nur mündlich, auch schriftlich — zumal in Briefen — sind der Beethovenschen Worte nicht wenige, die auf sein Leben und Weben in Schiller hinweisen. In einem Briefe an die Handlung Breitkopf & Härtel in Leipzig*) (vom 8. August 1809) bittet Beethoven, ihm eine Ausgabe von Goethes und Schillers sämtlichen Werken zugehen zu lassen. Dabei hören wir das Bekenntnis: „— — Die zwei Dichter sind meine lieblingsdichter so wie Ossian, Homer welchen letztern ich leider nur in übersetzungen lesen kann, — da sie dieselben — Göthe und Schiller — so bloß mir aus ihrer litterarischen Schatzkammer ausschütten zu brauchen, so machen sie mir die größte Freude NB. wenn sie mir sie bald schicken — damit um so mehr, da ich hoffe den Rest des Sommers noch in irgen einem glücklichen Landwinkel zubringen zu können.“

Im zweiten der berühmten Briefe an Bettina v. Arnim**) — vom 10. Februar 1811 — schreibt Beethoven in einer Anwandlung von Geistes-Übermächtigkeit: „wie sie sich in Berlin in ansehung des Weltgeschmeißes finden, könnte ich mir denken, wenn ich's nicht von ihnen gelesen hätte, Reden schwätzen über Kunst, ohne Thaten!!!!! Die beste Zeichnung hierüber findet sich in Schillers Gedicht ‚Die Flüsse‘, wo die Spree spricht ———“

Das von Beethoven dabei nicht mitgeteilte Distichon Schillers lautet:

Sprache gab mir einst Ramler und Stoff mein Cäsar; da nahm ich
Meinen Mund etwas voll; aber ich schweige seitdem.

Unter Schillers satirischen Distichen über die „Flüsse“ ist nun noch eins, das Schillers Verwandtschaft mit Beethoven in

*) Beeth. Sämtl. Briefe, Bd. I, 2. Aufl., S. 287 f.

**) Ebenda Bd. II, 2. Aufl., S. 1.

Erinnerung bringt. Man weiß es, daß der Tondichter, ungemein in Homer belesen, seine lieben, lebenslustigen Wiener gemeinhin seine „Phäaken" nannte; so spricht er oft genug vom Lande der Phäaken, in dem zu hausen er verurteilt ist. Diese Bezeichnung der Wiener nach dem bekannten Volke in Homers Odyssee bietet nun auch Schillers Distichon: „Donau in * *" wie folgt dar:

Mich umwohnt mit glänzendem Aug' das Volk der Phäjaken;
Immer ist's Sonntag, es dreht immer am Herd sich der Spieß.

Bei Beethoven heißt es bald Phäaken, bald Phäjaken, bald wieder Faiaken und Faijaken. So schreibt er einmal, etwa 1818, an den Freund Vincenz Hauschka*): „was mich angeht, so wandle ich hier mit einem Stück notenpapier in Bergen, Klüften u. Thälern umher u. schmiere manches um des Brodts u. Geldes willen, denn auf diese Höhe habe ichs in diesem allgewaltigen, ehmaligen Faijaken-Lande gebracht, daß um einige Zeit für ein großes Werk zu gewinnen, ich immer vorher so viel schmieren um des Geldes willen muß, daß ich es aushalte bej einem großen Werk."

Schillers Gedicht „Die Teilung der Erde", worin der in idealen Träumen webende Musensohn im Gegensatze zu den Weltkindern gezeichnet wird, mußte Beethoven besonders seelenverwandt erscheinen. Manche Verse daraus zitierte er mündlich und schriftlich, wobei nicht selten nur die Idee erfaßt, die Worte selbst aber individuell umgestaltet erscheinen. In einem Briefe an seinen in Prag lebenden Rechtsbeistand Johann Kanka schreibt der Tondichter im Sommer 1814**): „— — wie gerne entziehen die Menschen wieder dem armen Künstler, was sie ihm auf sonstige Art zollen, — und Zeus ist nicht mehr, wo man sich auf Ambrosia einladen konnte ———" Die Worte bringen den Schluß der „Teilung der Erde" in Erinnerung.

*) Beeth. Sämtl. Briefe, Bd. III, S. 277.
**) Ebenda Bd. II, S. 198.

Durchdrungen von der traurigen Wahrheit dieser Dichtung schreibt Beethoven ähnlich am 5. Juni 1822*) an den Musikverleger L. F. Peters in Leipzig, zur Zeit, als es sich darum handelte, die eben vollendete große Missa solemnis (op. 123) herauszugeben: „ich liebe die Gradheit und Aufrichtigkeit und bin der Mejnung, daß man den Künstler nicht schmälern soll, denn leider Ach, so glänzend auch die außenseite des Ruhms ist, ist ihm doch nicht vergönnt, alle Tage im Olimp bej Jupiter zu Gaste zu sejn, leider zieht ihn die gemeine Menschheit nur allzuoft und widrig aus diesen reinen Aetherhöhen [herab] —"

In den Jahren 1813 und 1814 konnte sich Beethovens Tonmuse wieder ein wenig mit Schillers „Jungfrau von Orleans" befreunden. Der Hallenser Tonkünstler Friedrich Naue bat im Herbst 1813 unsern Meister um ein Erinnerungsblatt für sein Album. Ihm ward ein Kanon auf die letzten Worte der Jungfrau zuteil: „Kurz ist der Schmerz und ewig ist die Freude", mit den Geleitsworten: „Für Herrn Naue zum Andenken an L. van Beethoven. Wien am 13. November 1813". — Im folgenden Jahre (1814) galt es, dem berühmten Geiger und Komponisten Louis Spohr, als er sich von Wien und damit von Beethoven verabschiedete, eine Stammbuchwidmung zu schreiben. Und Beethoven wählte dazu abermals diese Verklärungsworte der Jungfrau, aber durchaus nicht dieselben Töne. Bei Naue zeigt sich durchweg die F moll-Tonart, bei Spohr im Zeichen F dur, das aber doch hinterrücks als F moll erscheint, in launiger Anordnung des Textes: „Kurz, kurz, kurz, kurz ist der Schmerz, der Schmerz; beim zweiten Male: Schmerz erscheint as (die F moll-Terz). Spohr beschreibt uns diese Errungenschaft sehr launig in seiner Selbstbiographie: „Als ich den ersten Gedanken zu meiner großen Reise durch Europa faßte, kam mir auch der, ein Album anzulegen, auf dessen

*) Beeth. Sämtl. Briefe, Bd. IV, S. 138.

Blätter ich Kompositionen aller Künstler, deren Bekanntschaft ich machen würde, einsammeln wollte. Ich begann sogleich mit den Wienern und erhielt auch von sämtlichen dortigen Komponisten meiner Bekanntschaft kleine, eigenhändig geschriebene und größtentheils für mein Album eigens gefertigte Arbeiten. Der werthvollste Beitrag ist mir der von Beethoven. Es ist ein dreistimmiger Kanon über die Worte aus Schillers ‚Jungfrau von Orleans': Kurz ist der Schmerz und ewig währt die Freude. Bemerkenswerth ist: 1) daß Beethoven, dessen Schrift, Noten wie Text, in der Regel fast unleserlich waren, dieses Blatt mit besonderer Geduld geschrieben haben muß; denn es ist sauber vom Anfange bis zum Ende, was um so mehr sagen will, da er sogar die Notenlinien selbst und zwar aus freier Hand, ohne Rostral gezogen hat, 2) daß sodann nach dem Eintritte der dritten Stimme ein Takt fehlt, den ich habe ergänzen müssen. Das Blatt schließt mit dem Wunsche: ‚Mögten Sie doch lieber Spohr, überall, wo Sie wahre Kunst und wahre Künstler finden, gerne meiner gedenken ihres Freundes

Wien, am 3. März 1815. Ludwig van Beethoven.'"

(Siehe Louis Spohrs Selbstbiographie, Kassel u. Göttingen 1860; I, 213)*). Der ganze Beethovensche Albumbeitrag ist im Faksimile als Beilage der Spohrschen Selbstbiographie enthalten. Es ist der kunstvollste und ergiebigste Kanon von Beethoven; das Thema umfaßt beinahe siebzehn Takte.

Einer der eifrigsten Anhänger und ergebensten Freunde Beethovens war der Violinkünstler Wenzel Krumpholz, unter dessen Leitung der Meister noch sein Violinspiel vervollkommnete. Er starb jählings auf der Promenade am 2. Mai 1817. Gleich am folgenden Tage schrieb der darob erschütterte Beethoven in das Stammbuch eines anderen Freundes, Aloys Fuchs, seinen „Gesang der Mönche" aus Schillers „Wilhelm Tell" für drei

*) Auch Beeth. Sämtl. Briefe, Bd. II, 2. Aufl., S. 244—51.

Männerstimmen. Das Autograph trägt die Aufschrift: „Zur Erinnerung an den schnellen und unverhofften Tod unseres Krumpholz am 3. Mai 1817“*).

Die Verse, die Beethoven zu seiner kleinen, ergreifenden, dreistimmigen Komposition in C moll auf eines Freundes Tod benutzte, bilden den Schluß des vierten Aufzuges in „Wilhelm Tell“. Es sind Barmherzige Brüder, die also singen:

Rasch tritt der Tod den Menschen an,
Es ist ihm keine Frist gegeben;
Es stürzt ihn mitten in der Bahn,
Es reißt ihn fort vom vollen Leben,
Bereitet oder nicht, zu gehen,
Er muß vor seinem Richter stehen!

Auch Franz Grillparzer, der im Jahre 1823 viel mit Beethoven verkehrte, als dieser ernstlich daran dachte, des Dichters Operntext „Melusine“ zu komponieren, weiß es zu rühmen, wie enthusiastisch Schiller von Beethoven gepriesen wird. In seinen „Erinnerungen an Beethoven“ schreibt Grillparzer: „Ich habe Beethoven eigentlich geliebt. Wenn ich von seinen Äußerungen nur wenig wieder zu erzählen weiß, so kommt es vorzüglich daher, weil mich an einem Künstler nicht das interessirt, was er spricht, sondern was er macht.“ Und ferner: „Von einzelnen, was B(eethoven) sagte, fällt mir nachträglich nur noch ein, daß er Schiller sehr hoch hielt, daß er das Loos des Dichters, gegenüber dem Musiker als das beglücktere pries, weil sie ein weiteres Gebiet hätten, endlich daß Webers ‚Euryanthe‘, die damals neu war und mir mißfiel, ihm gleich wenig zu gefallen schien“**).

---

*) G. Nottebohm und L. Nohl geben den oben angegebenen Todestag von Krumpholz so an (2. Mai), A. W. Thayer in seinem „Chronolog. Verzeichniß“ läßt ihn am 3. Mai gestorben sein, wie er auch im Gegensatz zu Nottebohm vermerkt, daß die mitgeteilten Worte Beethovens am Schluß der kleinen Komposition stehen.

**) „Grillparzers Gesammelte Werke“ 1872, VIII, S. 118—19.

Und so zählt denn Beethoven auch noch im folgenden Jahre in seinem Schreiben an die „Direktion der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien" Schiller zu den unsterblichen Dichtern, die komponiert zu werden verdienen. Es ist in diesem Briefe vom 23. Januar 1824*) von Bernards Oratorien-dichtung: „Der Sieg des Kreuzes" die Rede, die Beethoven in Musik setzen sollte. Dabei heißt es: „— — laßen wir den Werth d. g. [dergleichen] Dichtungen ununtersucht, wir wissen alle, wie wir das hiemit nehmen können, das gute liegt hier in der Mitte, was mich aber angeht, so will ich lieber selbst Homer, Klopstock, Schiller in Musik setzen, wenigstens wenn man auch Schwierigkeiten zu besiegen hat, so verdienen dies diese unsterblichen Dichter —"

*

War es nun auch Beethoven nicht beschieden, seinen vergötterten Schiller persönlich kennen zu lernen, so fügte es doch ein gütiges Geschick, daß er mit Schillers wohlbekanntem Jugendfreunde Andreas Streicher, der dem Dichter auf seiner Flucht behilflich gewesen war, in Wien aufs innigste befreundet wurde**). So konnte Beethoven mit dem innersten Wesen Schillers vertraut werden, konnte sich allerhand Züge aus dem Leben des Dichters erzählen lassen und immer neue Nahrung für seine Schillerbegeisterung gewinnen. Und so begreift man es auch, daß selbst die Konversationshefte, die wir vom Jahre 1819 ab besitzen, so vielerlei aus dem Leben und Kunstwesen Schillers darbieten.

In ihnen ist von beiden zeitgenössischen Dichterheroen mannigfach die Rede. Man wird in diesem Kreise nicht müde, die Dichterhoheit beider zu preisen, man führt Lebenszüge von

*) Beeth. Sämtl. Briefe V, S. 4.

**) Das Nähere über das Streichersche Ehepaar findet sich in Bd. III, S. 35 ff.

beiden, legt jedoch auch hie und da die kritische Sonde an. Im allgemeinen wird Schiller mehr als nachahmenswertes Lebensbeispiel vorgeführt. — In einem Hefte des Jahres 1819 unterhält sich der Dichter und Journalist Carl Bernard mit Beethoven. Bei dieser Gelegenheit schreibt ersterer über Goethes „Egmont" auf (Heft D 31, Blatt 25a): „In der Bearbeitung von Goethe selbst, nicht von Schiller, bleibt die Erzherzogin von Parma ganz weg, — es soll dadurch das Ganze noch mehr zerrissen sein — Goethe war nie glücklich in den Bearbeitungen seiner Stücke für die Bühne." Vorher (Blatt 24b) ist zu lesen: „‚Egmont' könnte doch jetzt wieder gegeben werden, wenn die ältere Tochter der Schröder nur erst etwas mehr auf der Bühne geübt ist. — Neustadt bey Baden." Und nach der eben mitgeteilten Goethe-Stelle folgt noch weiteres über Frau Schröder, die Mutter der Wilhelmine Schröder-Devrient.

Die Schlußverse der „Braut von Messina" werden in einem Hefte des Jahres 1820 (Heft D 34 vom März) ein wenig glossiert also vorgeführt (Bl. 49a):

„Das Leben ist der Güter höchstes nicht."
Es ist dessen ungeachtet nicht zu verachten.

Kurz danach schreibt Karl Bernard (Bl. 50a):

Das Leben ist der Güter Höchstes nicht,
Der Übel(n) größtes ist die Schuld.

Dann ein andrer:

„Es gibt so viele Menschen, die sich aus den
Schulden gar nichts machen."

In einem Heft vom März 1820 (11. März) zitiert jemand im Laufe der Unterhaltung Schiller und Goethe unmittelbar hintereinander. (Bl. 41b): „Schiller sagt:

„Was ich ohne Euch wäre, Ihr Musen, ich weiß es nicht,
Aber mir graut, wenn ich seh', was so viele ohne Euch sind."

Hier hat denn der Schillerbegeisterte das Schillersche Distichon „An die Muse" nur dem Sinne nach richtig wieder-

gegeben, nimmer jedoch nach Wort und Rhythmus. In Wahrheit lautet das Distichon so:

Was ich ohne dich wäre, ich weiß es nicht, aber mir grauet,
Seh' ich, was ohne dich Hundert' und Tausende sind.

Nach dem Schillerschen Diktum heißt es in jenem Konversationsheft: „Im Faust sagt Mephistopheles:

Verachte nur Kunst und Wissenschaft.
(Bl. 42a.) Des Menschen allerhöchste Kraft,
So wirst du bald zu Ende sein,
Und Brüderschaft machen mit dem Schwein."

Im November 1822 hatte man des Meisters „Fidelio" wiederaufgenommen; der Erfolg dieser Aufführung, worin die kaum achtzehnjährige Wilhelmine Schröder (Devrient) zum ersten Male als Leonore auftrat, war so großartig, daß die Administration des Kaiserlichen Operntheaters Beethoven aufforderte, eine neue Oper zu komponieren. Beethoven ging, wie uns Schindler (II, 47, Neudruck S. 375) versichert, auf den Antrag ein und bat um unverzügliche Einsendung von Operntexten. Schindler konnte mit Fug und Recht schreiben: „In den Wintermonaten von 1823 verbreitete sich über das musicalische Wien eine Nachricht so zweifellosen Inhalts, daß alle Musikfreunde darob von Freude erfüllt wurden." Eine neue Oper von Beethoven in Sicht! Auch von Berlin aus erging um dieselbe Zeit vom Generalintendanten Grafen v. Brühl der Antrag an Beethoven, eine neue Oper zu schreiben, wobei ihm sogar die Honorarbestimmung selbst überlassen bleiben sollte.

Durch die Wiener Opernadministration kamen nun schnell genug Operntexte an den Tondichter, die jedoch sämtlich mißfielen. Zu denen, die besonders für eine neue Opernschöpfung Beethovens erglühten, gehörte sein Freund und Rechtsbeistand Dr. juris Joh. Bapt. Bach, Hofgerichtsadvokat. Darüber ist uns in den Konversationsheften vom Wintersemester 1822—23 eine denkwürdige Unterhaltung aufgezeichnet, die uns Beethoven abermals in Verbindung mit Schiller vorführt. Aus diesem

Gespräche — enthalten in Heft D. 110 vom Frühjahr 1823 (März—April) teilen wir folgendes mit: Dr. Bach sagt (Bl. 8b):

„Nichts vermißte ich mehr, als wieder eine Oper aus ihrer Hand. Der himmlische ‚Fidelio' (Bl. 9a), das ist meine Lieblingsspeise." Ferner (Bl. 10b): „Aber meiner Frau müssen Sie die Freude machen, bei mir zu speisen, oder uns einen Abend schenken, denn sie ist in den ‚Fidelio' verliebt." Ferner (Bl. 11a): „Ich bin kein Feind des Rossini, aber wenn man nach so vielem Dudeln wieder etwas Kraftvolles hört, so ist das ein Tag der Erquickung in heißer, schwüler Luft." Bei der Vorführung neuer Texte kommt Dr. Bach dann auf Schillers „Fiesco", den Beethovens Hauptverleger Steiner bestellen soll. Dabei lesen wir (Bl. 13a):

Er (Steiner) soll das Buch fiesco bestellen. Das wäre ein würdiger Gegenstand Ihrer Bearbeitung. —

Wanda*) ist nichts,

Allein fiesco ist schon klassisch.

(Bl. 13b.) Sie schreiben nicht für uns allein, sondern für die ganze Welt. —

(Bl. 14a.) Schiller und Beethoven.

Die 2 Namen sind würdig bey einander zu stehen. —

„Ich selbst singe einen Part in fiesco von Ihnen geschrieben." —

Allein trotz alledem wurde weder etwas aus dem Fiesco-, noch aus dem bald darauf eingehend erörterten Opernplane mit Grillparzers „Melusine", noch überhaupt aus einem anderen. — Was den Fiesco anlangt, so können wir einen Grund in den Worten finden, die Karl Bernard in ebendemselben Hefte

*) Wanda, Königin der Sarmaten; der Stoff hängt mit der Libussa-Sage zusammen. — Ein Werk „Wanda, Königin der Sarmaten", romantische Tragödie mit Gesängen von Zacharias Werner, mit Musik von Riotte, ward in Wien im März 1812 aufgeführt. (A. W. Thayer: „Beethoven" III, 195.) Beethoven schreibt in dieser Zeit einmal an seinen Erzherzog Rudolf: — „und abends war ich in der Wanda auf der Wieden".

bald nach Bachs Worten also vermerkt (Bl. 14b): „Fiesco ist von Hofmann bearbeitet und verworfen worden, weil es nicht gut war. Forti wollte den ‚Fiesco' geben." — Indes fuhr Dr. Bach emsig fort, Beethoven zur Opernkomposition anzuspornen. Bei einem anderen Besuche im Frühling 1823 schreibt er wieder (Heft D 45, Bl. 16b): „Heute gehen Sie noch auf Ihre Güter*). Wird unser Meister fleißig schreiben? „Die ganze Welt freuet sich auf die neue Oper." Und fernerhin in demselben Heft (Bl. 17b): „Wenn nur die Messe einmal gegeben worden wäre, ich verspreche mir ein sehr gutes Resultat davon"**). Von Dr. Bach, diesem wohltätigen Manne in Beethovens Leben, wollen wir jedoch nicht Abschied nehmen, ohne uns wieder sein wahres großes Wort über unseren Tondichter in die Erinnerung zu rufen. Er schrieb im Jahre 1839 an Schindler, als dieser mit seiner Beethoven-Biographie beschäftigt war: „Kein Zug dieser großen Seele darf verloren gehen, weil es beweiset, daß mit einem unerschöpflichen Geiste zugleich ein edles Gemüth verbunden seyn kann."

In der kurz zuvor angegebenen Zeit, wo Theaterdirektoren und Laienwelt Beethoven bestürmten, die Schöpfung einer neuen Oper zu unternehmen, kamen neben „Fiesco" auch noch andere Stoffe nach Schillerschen Werken zur Sprache. Mächtig ergreift es, auch von Johanna d'Arc, „der Jungfrau von Orleans", zu hören. Dafür ward Dr. Kind, der Dichter des „Freischütz", als Bearbeiter vorgeschlagen. Wenn man überhaupt beklagt, daß es bei der einzigen Oper „Fidelio" in Beethovens Schaffen verbleiben mußte, dann ist der Umstand doppelt beklagenswert, daß Beethovens Genius sich nicht mit Schillers unsterblicher Tragödie verbinden konnte. — Von einem andern

*) Das Wort „Güter" haben wir launig-euphemistisch zu verstehen. Beethoven zog aufs Land nach Hetzendorf. Dort sollte es mit der Grillparzerschen „Melusine" Ernst werden.

**) Die Missa solemnis kam erst im folgenden Jahre, Mai 1824, zur ersten Darstellung.

Schillerprojekt weiß noch der bedeutendste Beethoven-Biograph Ad. Bernh. Marx zu erzählen. Nach seiner nicht näher bezeichneten Quelle*) erhielt der Tondichter vom italienischen Theaterimpresario Barbaja den Antrag zu einer dreiaktigen Oper, deren Text von Biedenfeld nach Schillers „Bürgschaft" verfaßt war. Hierbei hatte Beethoven die Forderung gestellt, daß das darin vorkommende Hochzeitsfest dem Komponisten der „Schweizerfamilie", Joseph Weigl, übertragen würde, „weil ihm selber solche selige Heiterkeit nicht zusage". Schindler, der die erste Ausgabe des Marxschen „Beethoven" kennen und achten lernte, schrieb zu dieser Mitteilung (II., 47, Fußnote, Neudruck S. 376): „Das ist Erdichtung, schwerlich aber von Marx. Beethoven hatte für Jos. Weigl, seinen alten Duzfreund, zu große Achtung, als daß er solche Aeußerung gethan haben könnte. Im Gegentheil ergriff er jede Gelegenheit, dem ausgezeichneten Opern-Director diese Achtung offen zu bezeugen. Er betrachtete ihn als die einzig lebende Tradition in Mozart's Musik. „‚Weigl hat's gesagt? Dann glaubt es nur!'"

Dies leuchtete wiederum Marx entschieden ein, so daß er in der zweiten Ausgabe seines Beethovenwerkes anerkennen konnte: „Wir sind hier wie überall geneigt, den thatsächlichen Angaben des nächststehenden Augenzeugen (i. e. Schindler) vor andern zu vertrauen." Und so versichert Marx wohl mit Recht, daß ihm ein Entschluß Beethovens, mit einem andern in Gemeinschaft an einem Werke zu arbeiten, als unglaubhaft erschienen sei. — Jene von Marx nicht näher bezeichnete Quelle ist nun aber bekannt und wohl zu beachten. Sie entstammt dem interessanten Buche des Freiherrn Ferdinand Leopold v. Biedenfeld: „Die Komische Oper der Italiener, der Franzosen und der Deutschen. Ein flüchtiger Blick in die Welt, wie sie war und ist." (Leipzig 1848.) Der damals in Wien lebende Freiherr, auch als Novellist bekannt, arbeitete viel für die

*) Siehe A. B. Marx: „L. van Beethoven. Leben und Schaffen." 2. Aufl. 1863, I, 348.

Bühne. Er selbst vernahm jene Worte aus Beethovens Munde, wie er uns das anmutig erzählt. Danach trug sich Barbaja mit dem Gedanken, die deutsche Oper in Wien zu beleben. Alle berühmten Schriftsteller Deutschlands sollten Texte dichten, zu deren Komposition vornehmlich Beethoven, Weigl, Konr. Kreutzer, C. M. v. Weber, Spohr und Winter mit den ersten Opernbüchern bedacht werden sollten. Biedenfeld erhielt von ihm zunächst den Auftrag, ein Opernbuch zu verfassen. „Gegen manches Bedenken", so erzählt er*), „ließ ich mich beschwatzen, Schillers Bürgschaft möglichst getreu als Stoff zu wählen und zu den Gesangstücken lediglich Schillersche Gedichte zu nehmen. So wurde das Buch übergeben und am dritten Tage sendete man mir nebst sehr freundlichem Dankschreiben das Honorar um die Hälfte erhöht, mit der Bitte, das Buch selbst dem Meister Beethoven zu übergeben, der bereits Einladung zur Komposition erhalten hatte. Glücklicherweise traf ich den Meister bei sehr guter Laune. Er ließ sich den Plan erklären, den ersten Akt vorlesen [?]**), bezeigte seine Freude darüber, nahm mir das Buch aus der Hand, blätterte darin, stieß auf das „Hör' ich das Pförtchen nicht gehen" usw., nickte, lächelte, saß am Klavier und improvisirte einen köstlichen Anfang dazu, sprang wieder auf, erbat sich das Buch und einen Besuch nach einigen Tagen. Ich kam, er war wieder sehr freundlich, sogar gesprächig, erklärte sich zur Komposition bereit, jedoch nur zu Akt 1 und 3, weil der zweite Akt sich lediglich um die Hochzeitsfeier drehte und solche selige Heiterkeit seiner ganzen Natur nicht zusagen konnte, Weigl sollte den zweiten Akt schreiben, dann würde ein ganz gutes Werk daraus werden." — Nach Biedenfelds weiteren Ausführungen wollte jedoch Barbaja selbst kein solches Pasticcio, und Weigl selbst würde sich wohl auch

*) A. a. O. S. 215 f.

**) Das klingt unwahrscheinlich. Biedenfeld hätte bei der damals (1822—23) schon stark vorgeschrittenen Taubheit des Meisters den ganzen Akt schreiend lesen müssen.

nicht dazu verstanden haben, „unmittelbarst mit Beethoven in die Schranken zu treten", so daß nun die Wahl auf K. Kreutzer fiel, der aber nicht zum Schluß damit kam. Späterhin kam diese „Bürgschaft", von F. Lachner komponiert, auf die Pester Bühne und nach mehreren Jahren wieder in Stuttgart mit der Musik von Lindpaintner.

In betreff der Opernstoffe nach Schillerschen Geistesprodukten sei endlich noch darauf hingewiesen, daß man unserem Tondichter wohl auch einen Stoff „Moses" vorgeschlagen haben mag. Wenigstens möchte ich eine Stelle in den Gesprächsbüchern so deuten. In einem Hefte scheint ein Tischgespräch zwischen Beethoven, dem Musikalienhändler Matthias Artaria und dem jugendlichen Beamten und Violinkünstler Karl Holz geführt zu sein. Es ist ein Heft vom Anfang des Jahres 1825 (Sign. D. 67), wo Artaria die Frage aufwirft (Bl. 23b): „Haben Sie gelesen: Über die Sendung Moses von Schiller?" Daß es ein Tischgespräch ist, besagt deutlich die Äußerung (Bl. 24b): „Wann werden wir wieder zu einem so fröhlichen Mahl zusammen kommen?"

Auch nachdem die Opernprojekte gänzlich aufgegeben sind, ist in den zwei letzten Lebensjahren Beethovens Schiller noch zu öfteren Malen Gegenstand der Gesprächsthemata, besonders mit Karl Holz und dem Dichter Chr. Kuffner, der für Beethoven ein Oratorium „David" gedichtet hatte*).

In einem Hefte vom Ende des 1825 (Sign. D. 76) wird Schillers Form kritisiert. Holz schreibt da einmal (Bl. 25b): „Schiller hatte unter seinen fünffüßigen Jamben gar oft einen sechsfüßigen, und unter den gereimten Versen häufig einen schlechten Reim, aber (Bl. 26a) deswegen war er doch Schiller." Man kann hier, Holz ergänzend, noch bemerken: Es gibt unter der Fünf-Jambenform nicht nur sechs-, sondern auch drei- und vierfüßige Jamben, ja sogar manchmal siebenfüßige.

---

*) Über Kuffner siehe diesen Band S. 249ff.

Geistreiche Worte bietet uns ein anderes Gespräch zwischen Beethoven und Holz im Herbst 1826 dar (Heft D. 133, Bl. 8af.), wo dieser schreibt:

Ich möchte sagen: Goethe hat sich mehr zu den Menschen herabgelassen, Schiller hat sich aber höher über sie hinaufgeschwungen.

Von Aischylos hat doch keiner übersetzt*).

Aber nicht Goethe oder Schiller

Ich lasse mich examiniren.

Aischylos ist der größte.

Seine Idee vom Schicksal**).

Kraniche des Ibycus.

Seine Trilogie***) ist doch die schönste im Vergleiche mit Sophocles und Euripides.

(Bl. 8b.) Er war gefälliger, nicht so erschütternd als Aischylos.

Euripides war aber schon mehr weichlich.

In einem der längsten Gespräche, die uns die Konversationshefte bringen, in dem zwischen Beethoven und Christian Kuffner, teilt dieser das Schillerwort mit (Heft D 61 vom April 1826, Bl. 20b): „Seele ist das Salz, welches den Leib vor der Verwesung schützt."

„Schiller behauptete einst, dem Tode seine Macht (durch den Geist) abgetrotzt zu haben."

*

*) Hier konnte Beethoven seinen jungen Freund verbessern, er wird ihn belehrt haben, daß des Äschylos „Agamemnon" bereits lange (seit 1816) von Wilh. v. Humboldt übersetzt vorlag.

**) Die Schicksalsidee führt wieder auf Schiller hin; Beethoven wird hier „Die Braut von Messina" in Erinnerung gebracht haben.

***) Hier muß man nicht an Schillers Trilogie, sondern an die Oresteia-Trilogie von Äschylos denken.

Indem wir uns nunmehr dem Zusammenwirken der Genien Schiller und Beethoven in der Neunten Symphonie zuwenden, muß die Frage beantwortet werden, wie es denn gekommen sein mag, daß Beethoven, der unsere beiden Dichterheroen Goethe und Schiller aufs innigste liebte, gleichwohl sein hohes Lied nicht durch eine Goethische, sondern durch eine Schillersche Dichtung krönte. — Im Sommer 1812 lernten Goethe und Beethoven einander persönlich kennen in Teplitz, wo diese Auserwählten viel miteinander verkehrten; auch im Hochsommer des Jahres begegneten sie sich wieder in Karlsbad, wo es zu einer Explosion gekommen sein muß.

Ein bezeichnendes Urteil Beethovens über Goethe enthält aus demselben Jahre 1812 ein Brief des Tondichters aus Franzensbrunn bei Eger vom 9. August an Breitkopf & Härtel*) in diesen Worten: „Göthe behagt die Hofluft sehr Mehr als einem Dichter ziemt, Es ist nicht vielmehr über die Lächerlichkeiten der Virtuosen hier zu reden, wenn Dichter, die als die ersten Lehrer der Nation angesehen sejn sollten, über diesem Schimmer alles andere vergessen können —

Ihr Beethoven."

Vielleicht liegt es an dem Zwiespalt zwischen Beethoven und Goethe, als der erstere sich im Hochsommer 1812 verbunden hielt, seinem großen Kunstbruder den „Kopf zu waschen", daß der Genius Schillers wieder in ihm die Suprematie vor dem Goethischen gewann. Skizzenhefte aus diesem Jahre — es sei nur an ein Skizzenbuch erinnert, das sich im Besitz der Erben G. Petters in Wien**) befindet — bezeugen es sattsam. Dieses Skizzenbuch ist voll von Entwürfen zur Siebenten und Achten Symphonie; der Meister führte es während seines Aufenthaltes in den böhmischen Bädern mit sich. Und mitten unter Skizzen

*) Beeth. Sämtl. Briefe, Bd. II, 2. Aufl., S. 91.

**) Vgl. hierüber G. Nottebohm: „Beethoveniana", Leipzig und Winterthur 1872, S. 26, besonders S. 41 ff.; desgl. auch L. Nohl: „Beethovens Leben" II, S. 308, 526 und 530.

zum Finale der zweiten F dur-Symphonie taucht die Bemerkung auf: „Freude schöner Götterfunken Tochter Ouvertüre ausarbeiten —."

Zwei Seiten darauf gibt es schon einen Presto-Entwurf zum Freudenhymnus, allerdings ganz abweichend von der etwa zehn Jahre später geschaffenen Melodie und dabei die Bemerkung: „abgerissene Sätze aus Schillers Freude zu einem ganzen gebracht". In diesem Entwurf, das führt Nottebohm in interessanter Weise aus, finden sich die zwei Themata, die uns als Thema des Haupt- und Mittelsatzes der sogenannten Jagd-Ouvertüre op. 115 in C vorliegen. Danach ist es offenbar, daß Beethoven die Grundbestandteile der Ouvertüre op. 115 mit dem Texte der Schillerschen Freuden-Ode „zu einem Ganzen verwerten wollte und daß das Ganze die Form einer Ouverture erhalten sollte" (Schiller-Ouvertüre). Auch ein anderes Thema zu einer „Schiller-Ouvertüre" bietet dasselbe Skizzenbuch dar.

Der eben angedeutete Zwiespalt zwischen Goethe und Beethoven ließ bei diesem jedoch keine tieferen Spuren zurück. Die Oberhoheit der Goethischen Dichterkraft machte sich immer wieder geltend. Hier ist es nun besonders denkwürdig, daß Beethoven ein Jahr vor der Komposition der Neunten Symphonie, ganz in den Zauberbann der Goethischen Dichtung geriet — Schiller schien verdrängt zu sein. — In diesem Jahre nämlich war Rochlitz bei Beethoven mit dem besonderen Auftrag der Musikhandlung Breitkopf & Härtel, Beethovens Aufmerksamkeit auf Faust hinzulenken. In seinen ebenso eingehenden als fesselnden Erzählungen über diesen seinen Verkehr mit Beethoven lesen wir auch noch jene dithyrambischen Stellen über Goethe*): „Hier, lieber H. [Härtel], hatte ich nun die schönste Gelegenheit, jene Idee und Ihren Auftrag anzubringen. Ich schrieb den Vorschlag und Ihre Zusage auf, indem ich ein möglichst ernstes Gesicht machte. Er las. ‚Ha!' rief er aus und warf die Hand

*) Fr. Rochlitz IV, 357 f. und in dem Werke „Für ruhige Stunden" II, 43 f.

hoch empor. ‚Das wär' ein Stück Arbeit! Da könnt' es was geben!' In dieser Art fuhr er eine Weile fort, malte den Gedanken sich sogleich und gar nicht übel aus und sahe dabei, zurückgebeugten Hauptes, starr an die Decke*). Nachher bemerkte Beethoven: ‚Ich trage mich schon eine Zeit her mit drei andern großen Werken. Viel dazu ist schon ausgeheckt; im Kopfe nämlich. Diese muß ich erst vom Halse haben: zwei große Sinfonien, und jede anders; jede auch anders als meine übrigen, und ein Oratorium. Und damit wird's lange dauern; denn sehen Sie, seit einiger Zeit bring' ich mich nicht mehr leicht zum Schreiben. Ich sitze und sinne und sinne; ich habs lange: aber es will nicht aufs Papier. Es graut mir vorm Anfang so großer Werke. Bin ich drin: da gehts wohl . . .' Und so fuhr er noch lange fort. Da zweifle ich nun. Doch wollen wir hoffen, weil ihn der Gedanke reizt und er einmal über das andere versichert, ihn nicht außer acht lassen zu wollen."

Der Impuls zu einer Faust-Symphonie war gegeben und wirkte unaufhaltsam in Beethovens Geiste nach. Noch in den ersten Monaten des Jahres 1823 war seine Seele von diesem Gedanken erfüllt. In einem Konversationshefte dieser Zeiten (Sign. D 77**) schreibt es Beethoven selbst in einem Gespräch mit J. N. Bihler, nachdem dieser gefragt hat: „Das Oratorium nach Boston?***)" auf (Bl. 8a, 8b und 9a): „ich schreibe nur

*) Rochlitzsche Note: „Es wurde ihm vorgeschlagen, eine Musik, ungefähr in der Weise wie die zum ‚Egmont', zu Goethes ‚Faust' zu schreiben."

**) Nach Schindlers Aufschrift „Winter 823".

***) Der Auftrag zu einem Oratorium für Boston kam dem Tondichter nicht offiziell zu, sondern wohl nur „offiziös" durch einige Mitglieder der Bostoner „Händel and Haydn Society", gerade als Beethoven daran denken mußte, das von C. Bernard gedichtete Oratorium „Der Sieg des Kreuzes" für die Wiener Gesellschaft der Musikfreunde zu komponieren. Das Oratorium für Boston war in englischer Sprache geplant. Allein, es wurde gar nichts daraus, weder ein Text, noch irgend eine Musiknote, wie denn auch im umfangreichen Buche „History of the Händel and Haydn Society" von Ch. C. Perkins und John S. Dwight, Boston 1883—93, zu

das nicht, was ich am liebsten möchte, sondern des Geldes wegen, was ich brauche — es ist deswegen nicht gesagt, daß ich doch bloß ums Geld schreibe. Ist diese Periode vorbei, so hoffe ich endlich zu schreiben, was mir und der Kunst das höchste ist — Faust."

Diese ganze denkwürdige Stelle, von Beethoven in großen Zügen mit Bleistift geschrieben, wurde dann von Schindler mit Tintenschrift nachgezogen und ist so deutlich der Nachwelt erhalten. Noch am Rande dieser Seiten hat dieser Augenzeuge das Ganze mit deutlichen Worten aufgezeichnet. Und dennoch kam es anders. Beethoven mußte wie mit einem Zauberschlage erkennen, daß ihn sein Genius trotz aller Dichterhoheit Goethes doch durchaus zum seelenverwandten Schiller hintrieb. Und das bleibt für alle tiefer Schauenden ein ernstes Moment der Belehrung. Wie hoch und hehr im Kulturleben der Menschheit auch Kunst und Wissenschaft dastehen: es gibt dennoch etwas, das diese Mächte überragt — das Ethisch-Religiöse, das Wehen und Weben heiliger Gerechtigkeit im Leben der Völker. Ein Platon war künstlerisch und

---

lesen ist: „. . . and we must conclude that it was never anything more than a project with Beethoven" (I, S. 88). J. N. Bihler war ein großer Beethoven-Enthusiast; er gehörte zu den Unterzeichnern und Überbringern der berühmten Adresse an ihn im Jahre 1824 aus den ersten Kreisen des Geistes und des Namens in Wien. Beethoven erwähnt ihn mehrfach in Briefen, so im Jahre 1817 an den Freund von Zmeskall-Domanovecz: „Es möchte der Mutter Karls doch wehe thun, bey einem Fremden ihr Kind zu sehen, und hartes ist ohnehin mehr hierbei, als mir lieb, daher lasse ich sie morgen zu mir kommen, ein gewisser Bihler, Hofmeister von Puthon (Baron v. Puthon) wird sich auch bei mir einfinden." — Dann in einem Schreiben vom 17. November 1824 an den Schriftsteller Georg Nägeli in Zürich, der Gedichte auf Subskription herausgeben wollte: „Ihre Subskription anlangend, erhielt ich nur noch einen Subskribenten auf zwei Exemplare Hr. v. (?) Bihler, Erzieher der Familie Seiner Kaiserl. Hoheit des Erzherzogs Karls." — Weit früher, im Jahre 1817, hatte ihm Beethoven ein Empfehlungsschreiben an den Komponisten Xaver Schnyder von Wartensee in Luzern gegeben, als er mit seinem Zögling v. Puthon eine Reise unternahm.

wissenschaftlich weit bedeutender als sein erhabener Lehrer Sokrates. Doch dieser, voll des heiligen Geistes, wurde selbst von Platon über alle gestellt, gottähnlich verehrt. War Christus groß in Kunst oder Wissenschaft? Nein. Und dennoch neigen sich die allergrößten Geister demutsvoll vor der Hoheit seines Erdenwallens. Beethoven erfaßte das aufs wundersamste; er hat es unverbrüchlich mit den Worten ausgesprochen: „Sokrates und Jesus waren mir Muster." Der prophetische Odem göttlicher Gerechtigkeit war im deutschen Geistesreiche wohl am mächtigsten in dem Dreigestirn: Kant, Schiller, Beethoven. Von Kants ethischer Macht und Herrlichkeit sind Schiller wie Beethoven gleicherweise erfüllt. Aus Schillers Werken Beispiele hierfür anzuführen, erscheint überflüssig. Weit weniger bekannt dürfte es sein, daß Beethoven unter dem sichtbaren Einflusse der Kantischen praktischen Vernunft stand. Das beweist unwiderleglich sein eigenes Wort, das er einmal im Jahre 1820 selbst aufschrieb. In Lapidarschrift ist in einem Konversationshefte verzeichnet (Sign. D 22, Frühjahr 1820; Blatt 17a):

„Das Moralische Gesetz in unß, und der gestirnte Himmel über uns Kant!!!*)

Vom Geiste dieser Worte ist Schillers Ode „An die Freude" ebenso erfüllt wie Beethovens Tonschöpfung. Trotz des kurz zuvor mitgeteilten Mahnworts Beethovens an sich selbst über den „Faust" als Höchstes in der Kunst wurde eine Faust-Komposition nicht geschaffen, aber bald danach kam das Urwesen der Beethovenschen Seele zum Durchbruch, das nun stürmisch nach einer Verbindung mit Schillers Genius hindrängte. In ebendiesem Frühjahr 1823 bezog der Meister seine Sommerfrische in Hetzendorf, und nun, nach Erledigung notwendigster bestellter

*) Das sind Worte nach Immm. Kants Kritik der praktischen Vernunft im „Beschluß", der also beginnt: „Zwei Dinge erfüllen das Gemüth mit immer neuer und zunehmender Bewunderung und Ehrfurcht, je öfter und anhaltender sich das Nachdenken damit beschäftigt: Der bestirnte Himmel über mir und das moralische Gesetz in mir."

Arbeiten, ging es an die Komposition der Neunten Symphonie, etwa seit dem Juni dieses Jahres. Anschaulich beschreibt uns diese Schaffenszeit Schindler (II, 51)*): „Das unordentlichste Leben in der Haushaltung, in den letzten Wochen etwas besser geworden, begann wieder von vorn. Bienenartig durchstrich er mit dem Skizzenbuch in der Hand Felder und Fluren, ohne an die festgesetzte Stunde der Malzeit zu denken. Was früher im höchsten Stadium geistiger Exaltation nie vorgekommen, geschah dermal, daß er wiederholt ohne Hut zurückgekehrt ist. Bis um die Mitte August sah man bereits starke Hefte mit Notirungen zu dem neuen Werke" usw.

Gewaltig aber war das Ringen des Beethovenschen Geistes, die rechte Übergangsform zu Schillers Worten zu finden. Denn das war etwas schöpferisch so Neues, in einer symphonischen Schöpfung das poetische Wort einzuführen, daß die Überleitung von Instrumentalmusik zur Vokalmusik nicht sorgsam genug vorbereitet werden konnte. Daß diese Gedankenarbeit groß war, das erfahren wir nicht allein aus dem Munde Schindlers, sondern noch weit deutlicher aus den inzwischen bekannt gewordenen Skizzenbüchern des Tonmeisters.

In diesem epochebildenden Lebensjahre Beethovens (1823) kam dieser — wie Schindler sich ausdrückt, „erst mit den letzten ihrem Winteraufenthalte zufliegenden Zugvögeln" nach Wien zurück — Ende Oktober. Die Neunte Symphonie war im Kopfe bis auf den vierten Satz fertig, das meiste jedoch in den Notenheften skizziert. Wider seine sonstige Gepflogenheit verriet der Meister seinen Vertrauten gegenüber manches über die neue Tondichtung, so auch, daß er in betreff des vierten Satzes noch nicht einig mit sich sei, nicht über die Auswahl der Strophen aus Schillers Freudenode, noch weniger über die Einführung des Gesanges. Hier begann „ein selten bemerkter Kampf. Es handelte sich um Auffindung eines geschickten Modus zur Ein-

*) Neudruck S. 381.

führung der Schillerschen Ode." Als Schindler nun eines Tages wieder zu Beethoven kam, rief dieser ihm entgegen: „Ich hab's, ich hab's!" Und damit hielt er dem Erstaunten das Skizzenheft entgegen, worin notiert stand: „Laßt uns das Lied des unsterblichen Schiller singen," wonach eine Solostimme den Hymnus an die Freude begann. (Schindler a. a. O. II, 55.) In einem ziemlich umfangreichen Faksimile, das Schindler seinem Beethoven-Buche beigegeben hat, sind bereits die Hauptmomente des Finale in Wort und Ton, teilweise sehr schwer zu entziffern, dargeboten, nicht selten mit dem charakteristischen Beethoven-Wort: meilleur. Statt „wo dein sanfter Flügel weilt" steht in der Skizze „wo dein sanfter Zauber wirkt" (oder will?) . . . Die obengenannten Einführungsworte ließ Beethoven, wie bekannt, später fallen und setzte die noch jetzt vom Baritonsolo gesungenen „O Freunde, nicht diese Töne! sondern laßt uns angenehmere anstimmen, und freudenvollere" an deren Stelle.

Das Ringen Beethovens nach passenden Eingangsworten, oder überhaupt nach dem ersten Eintritt des Freudengesanges veranschaulichen noch weit deutlicher die inzwischen bekanntgegebenen Skizzenhefte, von denen namentlich G. Nottebohm viel mitgeteilt hat, manches auch L. Nohl. Ich will hier nur Worte aus Skizzenbüchern vorführen, die unsere Königliche Bibliothek in der Musikabteilung besitzt. Ein 55 Blatt starkes Notierungsbuch (D 36) enthält vornehmlich Skizzen zur Neunten Symphonie, zum Finale*). Dieses Skizzenbuch veranschaulicht besonders das ringende Suchen nach einer angemessenen Überleitung zur Schillerschen Ode. Blatt 1 schreibt Beethoven: „Der Chor könnte auch hinter der Szene gesungen werden." S. 45 „Seid

*) Nach meiner Katalogisierung ist es Nr. 39; siehe die Beethoven-Autographe der Königl. Bibliothek zu Berlin in den „Monatsheften für Musikgeschichte", Märzheft 1896. — Nach den von mir festgestellten Nummern kann jeder Suchende diese Schätze zum Einsehen erhalten. G. Nottebohm hat in seinen „Zweite Beethoveniana" unter Nr. XX einen langen Aufsatz: „Skizzen zur IX. Simphonie" überliefert (S. 157—193),

umschlungen, Brüder überm Sternenzelte muß". Vor Skizzen zum Adagio der Symphonie, vor dem zweiten Thema in D-dur stehen die beachtenswerten Worte: „vielleicht doch den Chor passender schon hier einfinden" (?) — Und S. 69 stehen die charakteristischen Worte oben: „Nein, diese Wildnis erinnere an unsere Verzweiflung, Verzweifl" (?) — — „Heute ist ein Feierlicher Tag — dieser sei gefeiert mit Gesang und Tanz" (immer mit Noten); ferner: „O nein dieses nicht, was anders gefällig" (eres) — — „auch dieses nicht, sondern was Heiteres, ich werde sehen, daß ich selbst euch etwas vorsinge — (als die stimme mir?) usw. Dann S. 77: „Brüder überm Sternzelt" usw. S. 88: „Freude schöner Götterfunke" mit der bleibenden Melodie im Baß. S. 102: „Wenn der große Wurf gelungen."

Noch ein anderes Heft mit Skizzen zur Neunten Symphonie besitzt die Berliner Bibliothek (Queroktav, Nr. 7 nach meiner Katalogisierung; zwei Hefte sind in eins zusammengebunden*)). Auch hieraus mag noch einiges mitgeteilt werden. Die Skizze zum Finale kann man da in primitivster Form vor sich sehen. Fast alles ist mit Bleifeder geschrieben und überwiegend hieroglyphenartig, dabei mannigfache Instrumentationsandeutungen. Im ersten Heft auf S. 11 schreibt Beethoven: „bestes Ende" S. 22: „dazwischen die Bs (Bässe) das Recit.[ativ] ꝛc., dann Freudenhymnus mit Textworten." S. 31 „Recitativ-Worte dankend." S. 33 erscheint das bekannte „Meilleur" vor der Freudemelodie, die schon festgeprägt auftritt. S. 39 „Freude schöner Götterfunken gut (?) zu wiederholen." S. 40 „Coda.

---

wo er aus allerlei Skizzenbüchern, die teils in Wien, teils in Berlin lagern, ein Bild dieser Kämpfe zu geben versucht. Auch das vorliegende Notierungsbuch (O. 36—39) ist dabei benutzt worden, ohne daß Nottebohm es näher bezeichnet. Und das ist dabei sehr bedauerlich; man vergleiche das hierher gehörige, d. h. dieses Notierungsbuch teilweise betreffende bei Nottebohm (l. l. S. 190f.)

*) Siehe die Beethoven-Autographe der Königl. Bibliothek zu Berlin, a. a. O. Heft 10 vom Jahre 1895, S. 148.

Seid umschlungen." S. 41 „Meilleur. Für Horn besser." S. 50 „wo die Singstimmen nur den Chor alle Brüder wiederholen." S. 51 zeigt uns in Lapidarform die Beethovenschen Worte: „Laßt uns das Lied des unsterbl. Schiller Singen, Freude, Freude, Freude schöner Götterfunke, Moderato" (dazu die Notenmotive). Gerade dieses deutliche Moderato muß all denen mahnend entgegengehalten werden, die bei Vorführungen die Neigung walten lassen, das frische, feierlich-fröhliche Grundthema des Freudenhymnus im Tempo zu übereilen. S. 52 steht ebenfalls lapidarisch: „Das Müssen diese Töne fröhlicher Freude! beendigen [?]." Das zweite Heft (Nr. 7) setzt diese Skizzen zum Chorfinale fest. Blatt 6b heißt es: „auf Welt Sternenzelt forte posaunenstöße". Blatt 13a; „noch einmal das große Lied in vollem Chor." 14a: „Türkische Musik wer das nie gekonnt stehle. Die türkische Musik ist pianissimo, einige Takte piano, einige stärker — dann die vollste Stärke."

In der Versauswahl Beethovens bleibt mir nur das eine auffällig, daß der Tondichter die ihm so ganz und gar seelenverwandten Schillerschen Verse:

Männerstolz vor Königsthronen,
Brüder, gält' es Gut und Blut.
Dem Verdienste seine Kronen,
Untergang der Lügenbrut!

nicht mit seinen Tönen verklärt hat.

Der Gipfel der Instrumentalmusik war geschaffen, der sich doch wieder zum Wortton hindrängte. Am 7. Mai 1824 ward das neue Tonwunder der begeistert zujauchzenden Musikwelt vorgeführt: Beethoven und Schiller in unsterblichem Harmonienbunde. Und also wird's verbleiben, solange Menschenwesen sich von der Kunst auferbauen lassen.

Theodor Körners und Toni Adambergers Beziehungen zu Beethoven.

In dem kunstgeweihten Körnerschen Elternhaus zu Dresden wurden alle Künste mit Andacht gepflegt, und die Musik nahm unter ihnen wahrlich keinen geringen Rang ein. So konnte denn auch das musikalische Talent des Knaben Theodor schnell aufblühen. Unser Körner, der Liebling unserer Jugendträume, spielte verschiedene Instrumente, dirigierte und komponierte nach Herzenslust. Der Dichter der „Urania", Chr. Aug. Tiedge, dem wir die ursprünglichste, reizvollste Biographie unseres heldenmütigen Dichters verdanken, und die deshalb auch mit Recht fast allen Ausgaben der Werke Körners beigefügt wird, nennt die Violine, Gitarre und Zither als die von Körner gepflegten Instrumente: „Auf der Violine", heißt es bei Tiedge, „versprach er etwas zu leisten, als ihn die Gitarre mehr anzog, der er in der Folge getreu blieb. Seine Zither am Arm dachte er sich gern zurück in die Zeiten der Troubadours. Für dieses Instrument und für den Gesang glückten ihm mehrere kleine Kompositionen, und sein richtiges, feines und lebendiges Spiel wurde mit Vergnügen gehört."

Wir werden bald erfahren, wie Körner sich in der Wiener Epoche, wohl der wichtigsten, bedeutsamsten in seinem nur allzu schnell verwehten Poetendasein, neben seiner rastlosen Tätigkeit als Dichter und Dramaturg auch als Musiker und Musikfreund hervortat.

Bevor wir jedoch Körner nach Wien begleiten, wollen wir uns an der Hand seiner Dichtungen die ästhetische Seite seiner Musikkraft ein wenig vor Augen führen. Dieselbe Begeisterung und Schwärmerei für das Wesen der Tonkunst, wie sie uns aus Grillparzers Dichtungen hervorleuchtet, erkennen wir auch an

Körner. Um sein Größtes, Bestes, Tiefstes auszusprechen, erscheint ihm keine Kunst so geeignet, wie die Musik.

Dabei drängt sich dem sorgfältigen Beobachter die Überzeugung auf, daß Theodor Körner durchaus beethovenisch denkt und empfindet. Die Freunde oder Verehrer Beethovens sind auch die seinen, und er huldigt ihnen in gebundener und ungebundener Rede. Vor allen besingt er den Prinzen Louis Ferdinand, den Musiker und Kriegshelden, dem Beethoven sein C moll-Konzert (op. 37) widmete. Eins der schönsten Körnerschen Gedichte ist dem Andenken dieses genialen Prinzen geweiht: „Bei der Musik des Prinzen Ferdinand", das also beginnt:

Düstre Harmonieen hör' ich klingen,
Muthig schwellen sie ans volle Herz,
In die Seele fühl' ich sie mir dringen,
Wecken mir den vaterländ'schen Schmerz.
Und mit ihren früh geprüften Schwingen
Kämpfen sie im Sturme himmelwärts;
Doch sie tragen nur ein dunkles Sehnen,
Nicht den Geist aus diesem Land der Thränen.

Die Zither nennt Körner in Gedichten seine „Herzensvertraute", mit der er wohl auch sein Herz vergleicht: „Ach, wie gleicht dir mein Herz: da sind die Saiten Gefühle" (An meine Zither).

Wie in Beethovens Tonleben, so tritt auch bei Körner in manchen Gesängen der Name „Adelaide" auf. Bei Beethoven verkörpert sich im Namen „Adelaide" alles Liebessehnen, ohne daß eine bestimmte Persönlichkeit aus seinem Lebenskreise damit in Verbindung gebracht werden kann. Anders bei Körner. Seine beiden Adelaide-Gedichte: „An Adelaide, am Johannistage" und „An Adelaiden" sind an eine bestimmte Dame gerichtet. Professor Dr. Ad. Stern, der Herausgeber der großen Ausgabe von Körners Werken (Stuttgart, Union, 1890) macht zum ersten Adelaiden-Gedichte die Anmerkung (I, S. 45): „Adelheid von Warnsdorff, eine jugendliche Schönheit, der Körner leiden-

schaftliche Verehrung widmete. Aus Waldenburg in Schlesien berichtet er (5. September 1809) an seine Familie: ‚Abends war Ball (in dem besuchten Badeorte Altwasser), ich tanzte sehr viel mit einem Fräulein Klara, die der Adelaide Warnsdorf wie aus den Augen geschnitten war, und man gab mir die Schuld, ich hätte ihr die Cour gemacht — aber Ihr kennt mich ja!‘“ —

Diese beiden Gedichte beweisen abermals, daß für Körner Liebe ohne Musik undenkbar erschien. So in der Schlußstrophe des ersteren:

So wandle durch das frohe Leben,
Die Liebe führe still dein Herz,
Und wie die Töne sich verbeben,
So löse freundlich sich der Schmerz.

Noch inniger wird all solches Sinnen und Minnen im zweiten Adelaide-Gedichte besungen, das mit dem steten Refrain: „Adelaide“ entschieden an Matthisson-Beethovens „Adelaide“ erinnert. Deutlich verkündet die Schlußstrophe die dichterische Liebesstimmung:

Dem Baume der Liebe sprosset empor
Ewige Blüthe,
Es ringt sich der Klang aus der Tiefe hervor,
Tönend im Liede;
Er waltet so lieblich, er waltet so frei
Und flüstert ins Ohr Dir: Der Sänger ist treu,
Adelaide!

Noch viele andere Körnersche Gesänge ließen sich anführen, in denen der Dichter die „Macht des Gesanges“ eindringlich verkündet, darunter nicht wenige „unterlegte Texte zu gegebener Musik*)“, doch mag es hiermit sein Bewenden haben.

Nur auf eine Geistesarbeit des jugendlichen Poeten sei

*) Von diesen „unterlegten Texten“ erinnert das Lied „Zu Paisiellos Musik von Nel cor più non mi sento“ („Wie still mit Geisterbeben die Sehnsucht mich durchglüht“) an die schönen wohlbekannten Variationen Beethovens über dieselbe Melodie Paisiellos.

noch hingewiesen, die uns den Beweis liefern kann, daß Körner ein wenig dem Musikspiritismus gehuldigt haben mag. Es ist die kleine Erzählung: „Die Harfe", ein Beitrag zum Geisterglauben.

Der Dichter schildert darin die ideale Liebe eines überglücklichen jungen Ehepaares Eduard und Josepha Sellner, deren Dasein durch sein Flöten- und Josephas Harfenspiel erhöhten Reiz gewann. Die heißgeliebte Gattin erliegt jedoch einem bösen Nervenfieber. Nach einem erschütternden Abschied von dem Gatten stirbt Josepha „um die neunte Stunde des Abends". Sellner versinkt in tiefste Melancholie, die bald einem stillen, sanften Schmerz weicht, worin ihm alle Erinnerungen an die Geliebte geheiligt erscheinen. Josephas Zimmer wird ganz im früheren Zustande erhalten, auch die Harfe steht „ruhig und unangetastet in der Ecke". Abends betritt Sellner gewöhnlich dieses stille Heiligtum, um hier seiner Flöte allen Schmerz um die Entrissene einzuhauchen. Und eines Abends — es war helle Mondnacht — just um die neunte Stunde — „da klang auf einmal die Harfe zu seinen Tönen, wie von leisem Geisterhauch berührt". Das ließe sich nun freilich noch ganz mechanisch-naturwissenschaftlich erklären. Man braucht sich nur das Wesen der sympathischen Töne zu vergegenwärtigen, kraft dessen sogar z. B. eine unberührte Geige Töne erklingen läßt, wenn in ihrer Nähe auf einer anderen Geige gespielt wird, oder wenn überhaupt in der Nähe ein Ton erklingt, indem eine der Saiten gestimmt ist (Sympathie der Töne).

Aber das Unbegreifliche, eigentlich Spiritistische, kommt erst noch. Eduard Sellner flötete fort und sang Josephas Lieblingslied, „und immer lauter und kräftiger tönten die Saiten seine Melodien". Er erkennt an diesen Harfenklängen den heiligen Schatten seiner verklärten Josepha. Die „Geisterbegrüßung dieses Abends" bringt den Leidenden und Liebenden in die heftigste Aufregung, er ahnt seine baldige Auflösung, und anderen Tages geschieht es so: mit dem Glockenschlag neun verschmelzen sich aufs neue die Harfentöne mit seinen Flötenweisen. „Auch diesmal nahm die Harfe mit leisen Tönen Abschied, bis sich ihr

Flüstern wieder in langen zitternden Akkorden verlor." Sellner wird zusehends immer leidender. Der herbeigeholte Arzt, zugleich des Kranken Freund, findet jenen im heftigsten Fieberzustande vor. In ruhigen Momenten erzählt Sellner dem skeptischen Freunde alles Vorgefallene. Gegen Abend des folgenden Tages läßt er sich in Josephas Zimmer bringen und erwartet dort die Stunde seiner Auflösung. Um die neunte Stunde mußten sich alle außer dem Arzt entfernen. Kaum hat die Glocke neun geschlagen, da ruft der schon halbverklärte Sellner aus: „Josepha! begrüße mich noch einmal beim Scheiden, daß ich Dich nahe, mich und den Tod mit Deiner Liebe überwinde!" Und nun erklingt die Harfe wieder, ohne daß sie durch Sellners Flöte in sympathetisches Mitschwingen versetzt wird. Immer leiser werden die Harfentöne, und als Sellner seinen letzten Seufzer aushaucht, da „sprangen auf einmal die Saiten der Harfe, wie von Geisterhand zerrissen". Der Arzt verläßt endlich erschüttert das Haus, bewahrt lange Stillschweigen über die Begebenheit, bis er sie doch endlich erzählt und die wunderbare Harfe dabei vorzeigt.

Jedenfalls ist diese musik-spiritistische Novelle unseres jugendlichen Sängers sehr fesselnd und anmutig vorgetragen.

Im August des Jahres 1811 kam Körner nach Wien. Siegreich, wie ein jugendlicher Achilles zog er hier in Thaliens Hallen ein. Wenn uns etwas mit dem so frühen Tode des Heldendichters auszusöhnen vermag, so ist es die überglückliche, von keiner Wolke des Unmuts getrübte Wiener Epoche in seinem Dasein, die vom Sommer 1811 bis zum Erwachen des deutschen Volkgeistes in der Zeit der Freiheitskriege andauerte. Nicht nur Körners Briefe, sondern auch die mannigfachsten Memoiren bedeutender Zeitgenossen sind ein lauter Widerhall des Glücks wie des Zaubers, der von Körners Persönlichkeit in alle hervorragenden Kreise Wiens ausstrahlte. Man mag in Karoline Pichlers Denkwürdigkeiten, in Castellis Memoiren oder in Louis Spohrs Selbstbiographie jene wundersame Epoche an sich vorüber-

ziehen lassen: alle sind sie einmütig in der Verherrlichung des jungen Dichters. Die wohlerfahrene Karoline Pichler bekennt freimütig, daß nur selten in ihrem langen Leben „die erste Stunde des Beisammenseins mit einem vorher ganz Unbekannten so schnell alles Fremde von beiden Seiten abgestreift, eine sehr gemüthliche Annäherung bewirkt" hatte, wie zwischen ihr und Körner, „ungeachtet des großen Unterschiedes im Alter (Denkwürdigkeiten II, S. 204). Das spricht um so mehr für Körners herzgewinnendes Wesen, als die sehr verwöhnte Dame recht ungehalten gewesen war, weil Körner sich schon ziemlich lange in Wien aufhielt, ehe er diesen Mittelpunkt ästhetischen Lebens aufsuchte.

Als Körner späterhin nach seiner ersten Verwundung in Berlin im Partheyschen Hause verkehrte, erzählte er mit vielem Humor, „wie die guten Wiener sich gewundert, daß ein Ausländer bei ihnen ein so großes Thier geworden sei. Nach seinen ersten Bühnenerfolgen habe die Elite der Wiener Gesellschaft sich an ihn gedrängt, um seine Bekanntschaft zu machen." (Siehe: Jugenderinnerungen von Gustav Parthey, Berlin, 1871, I, S. 378.)

Wie mit Dichtern und Schriftstellern, so trat der musikbeflissene junge Dichter auch bald mit allen bedeutenden Jüngern der Tonkunst in Verkehr. Ein Hauptsammelpunkt war das Haus des Dichters J. F. Castelli, bei dem es an so manchem Abend lustig herging. „Da brachten denn" — so erzählt dieser — „Körner, Meyerbeer, der Declamator Sydow, Benedikt, jetzt Capellmeister des Drurylane-Theaters in London, Moscheles, C. M. v. Weber, Deinhardstein und mehre Andere die Abende bei mir zu. Jeder bezahlte das Seinige und wir verlebten sehr vergnügte Abende" (Memoiren I, S. 289). Wer nun Körners Bekanntschaft mit Beethoven vermittelt hat, ist zwar nirgends ausgesprochen; jedoch wird es wohl einer von diesen dreien gewesen sein: entweder Fürst von Lobkowitz oder Andreas Streicher oder Toni Adamberger.

Fürst von Lobkowitz war um diese Zeit Direktor des k. k. Hoftheaters. Die überraschenden Erfolge Körners als Theater-

dichter führten eine immer innigere Verbindung zwischen Dichter und Direktor herbei. In Körner sah Lobkowitz den geeigneten Mann, der für seinen hochverehrten Meister Beethoven die längst gewünschte Operndichtung schreiben müßte. Im Frühjahr 1812 rief ja der Fürst sogar die deutschen Dichter zu einer allgemeinen Konkurrenz für Operndichtungen auf, damit „die deutsche Oper zum vollendetsten Werke darstellender Kunst erhoben würde". „Es wurden", wie die Leipziger Allgemeine Musikzeitung vom 29. April 1812 berichtet, „für das beste deutsche tragische und das beste deutsche komische Operngedicht" je 100 Dukaten in Gold ausgesetzt. Anerkannt kundige Männer, heißt es im Aufruf weiter, deren Namen öffentlich genannt werden sollen, werden den Preis zuerkennen. Als spätester Einsendungstermin ward das Ende des Oktobers bestimmt.*) — Trotzdem schien man kein rechtes Vertrauen zu diesem Wettbewerb zu haben. Wenigstens schreibt es Körner so unterm 11. Juli 1812 an seine Eltern: „Bei dem Preis von Lobkowitz zu konkurriren, gedenke ich wohl, nur setzt man hier nicht viel Vertrauen auf die Sache, da die Richter nicht benannt sind (!). Meine Idee war, eine lombardische Rosamunde zu bearbeiten, da ich in der Oper diesen historisch-niederträchtigen Charakter mit unschädlicher Freiheit zu einem sehr musikalischen machen kann. — Das erste Finale, wo sie den Schwur thut, als sie aus ihres Vaters Schädel trinkt, könnte prachtvoll werden. Zuletzt müßte sie sich selbst ermorden, das ist nicht mehr als billig."

In Wahrheit scheint dieser Wettbewerb der deutschen Operndichter jenem außerordentlichen Kunstmäzen nicht den erhofften Erfolg verschafft zu haben. Beethoven, auf den die ganze Veranstaltung doch eigentlich hinauslief, blieb nach wie vor ohne einen befriedigenden Operntext.

---

*) Goethe sollte das oberste Preisrichteramt übernehmen, wie aus einem Briefe des Dichters an Lobkowitz vom 7. Oktober 1812 (s. Weimarer Ausgabe) hervorgeht, lehnte aber, weil er sich in Fragen von Operndichtungen nicht für kompetent hielt, ab.

Die Bekanntschaft Körners mit Beethoven kann freilich, wie eben angedeutet wurde, auch der aus Schillers und Beethovens Leben ruhmvoll bekannte Andreas Streicher veranlaßt haben. Streicher und seine edle Gattin Nanette gehörten zu den vertrautesten Freunden Beethovens; Nanette namentlich wurde um diese Zeit, mehr noch seit 1813, Beethovens stets fürsorgliche „Schaffnerin Eurykleia". In dem Streicherschen Hause verkehrte nun auch Theodor Körner ganz besonders; hier fand sein Enthusiasmus für Musik stets neue Nahrung und köstliche Befriedigung. Die Harmonie von Poesie und Musik, die Körners ganzes Dichterleben durchzieht, entwickelte sich an dieser Kunststätte immer vollkommener. Ein großes Musikfest in Wien muß in dieser Hinsicht besonders erwähnt werden, weil Körner dabei als Sänger und Dichter mitwirkte. —

Im Sommer des Jahres 1812 wurden die Einwohner Badens bei Wien von einem großen Brande schwer heimgesucht. Beethoven veranstaltete sofort mit dem Violinvirtuosen Polledro ein Wohltätigkeitskonzert. Doch das war nur ein Tropfen auf einem heißen Stein. Im Herbst setzte, zum Besten der durch den Brand verunglückten Armen, die „Gesellschaft adeliger Frauen zur Beförderung des Guten und Nützlichen" ein großes Konzert ins Werk, „unter den Auspizien des Fürsten von Lobkowitz, Grafen Moritz von Fries, der Gräfin Maria von Dietrichstein und der Freiin Fanny von Arexstein." Händels „Alexanderfest" sollte vorgetragen werden. Die Berichte über dieses künstlerische Wohltätigsfest am 29. November 1812 lauten in der „Allgemeinen Musikzeitung" vom 23. Dezember 1812 nicht minder enthusiastisch als in Körners Briefen aus dieser Zeit; aber manches Abweichende bieten beide Gewährsmänner dar. Nach dem Bericht des Referenten in jener Musikzeitung war das Unternehmen gleich so erfolgreich, daß mit Genehmigung des Kaisers, der auch die Bestreitung der Kosten übernahm, die Aufführung in der k. k. Reitschule stattfand. Im geschmackvoll dekorierten Saale wurde dort des Mittags „Thimotheus oder die Gewalt der Musik

(Alexanderfest), aus dem Englischen des Dryden von Ramler, Musik von Händel, neu instrumentirt von Mozart", ausgeführt. Noch nie war in Wien die Produktion eines musikalischen Kunstwerks in solcher Ausdehnung zustande gekommen — man zählte 950 Mitwirkende. Die wohlgelungene Aufführung leitete der als Schriftsteller und Tonkünstler geschätzte k. k. Hofrat Mosel, die Leitung der Violinen hatte der namentlich aus Spohrs Leben bekannte bedeutende Dilettant Tost, die Leitung am Pianoforte Andreas Streicher, „welcher letztere die Idee zur Ausführung eines so seltenen Kunstvereins in Vorschlag gebracht hatte und das Einstudiren der Chöre besorgte". Der pekuniäre wie künstlerische Erfolg dieser von 5000 Zuhörern besuchten Aufführung überstieg alle Erwartungen.

Von Körner erwähnt dieser Bericht gar nichts, auch nicht, daß der Dichter, in wirklichem und poetischem Sinne, zur Feier des Tages sein neunstrophiges Gedicht „Beim Alexanderfeste" verfaßt hatte, durch dessen edle Dithyrambik er seine Geistesverwandtschaft mit Schiller besonders offenbart. Zwei Strophen mögen dafür zeugen:

Doch plötzlich strömt der Töne Allmacht nieder,
Ein Meer von Harmonieen bricht hervor.
Was rauscht und strömt im Wetterflug der Lieder?
Was schlägt melodisch donnernd an das Ohr?
Wach' auf! Wach' auf! — So hallt es zitternd wieder.
In wilder Stimmenbrandung jauchzt der Chor,
Die Macht der Töne sprengt die letzten Schranken,
Und frei im Raume schwelgen die Gedanken.

Der hohe Saal wird jeder Brust zu enge,
Ein Hochgefühl bewegt das ganze Haus,
Und unaufhaltsam bricht die weite Menge
Jetzt in bacchantischer Entzückung aus.
Seht! Seht! — Es übt der Zauber der Gesänge
Die alte Macht auf alle Herzen aus! —
Das Volk ist mit der Zeit noch nicht gesunken,
Das so erweckt wird durch der Schönheit Funken.

Über das Fest schreibt selbst Körner mancherlei an seine Lieben in Dresden; so unterm 31. Oktober 1812: „— Jetzt sind die Proben zu der großen Akademie, der Aufführung des Alexanderfestes, angegangen. 500 Dilettanten werden die Produktion besorgen, allein 70 Bässe, deren einer ich bin. Das Ganze ist zum Vortheil der Gesellschaft adeliger Frauen (?!?)" „— — Es ist aber ein Eifer, eine Begeisterung da, die man schwerlich anderswo finden würde. Streicher dirigirt das Ganze; er ist Enthusiast im höchsten Grade." (Nach der „Musikzeitung" war v. Mosel der Dirigent des Ganzen.) „— — Die Musiker von Profession ärgern sich sehr über unsern Eifer. Die Singpartieen hat Streicher gleich mit dem Steindruck anfertigen lassen." — In einem anderen Brief (14. November 1812), worin Körner seinen Eltern die glückliche Vollendung seiner „Rosamunde" mitteilt, ist ebenfalls wieder viel Interessantes über dieses Musikfest zu lesen: „Unsere Proben im großen Rittersaal in der Burg haben ihren Anfang genommen. Bei beiden war der Kaiser und die Kaiserin von Anfang bis zu Ende drin. Es macht einen ungeheuren Effect. Schwarz wird das Tactiren für Streicher übernehmen, da er so weit von Schupanseck*), der das Orchester dirigirt, steht, daß die Entfernung immer Anfangs einige Differenz zwischen dem Vocale und Instrumentale im Tacte macht." Hiernach hätte dann also nicht Herr Tost, sondern Beethovens Freund J. Schuppanzigh das Orchester geleitet. Am Ende dieses Briefes teilt auch Körner mit, daß der Kaiser aus Entzücken an den Proben alle Kosten auf sich nahm, „sodaß nun der reine Ertrag an der Kasse gleich für die Armen bleibt".

Über die Generalprobe schreibt der Dichter (am 18. November): „Gestern war Generalprobe des Alexanderfestes. Ich war als Zuhörer im Parterre und hatte mich vom Singen losgemacht. Solchen Sturm der Begeisterung habe ich lange nicht gefühlt.

*) Soll natürlich „Schuppanzigh" heißen.

Der Chor ‚brich die Bande seines Schlummers!‘ — nein, über diesen Chor geht nichts!“ —

Auch über die Aufführung selbst schreibt Körner voller Begeisterung an seine Lieben (am 5. Dezember 1812): „Unser großes Konzert ist beide Male mit großem Enthusiasmus aufgenommen worden, laßt mich schweigen über den Effect, den es auf mich gemacht hat, er war unendlich. Neue Stanzen, die ich der Musik zu Ehren gemacht*) habe, sind vom Publikum mit Beifall aufgenommen worden, Streicher war so entzückt, daß er mir mit Thränen in den Augen dankte. Die Verse schicke ich Euch gelegentlich.“ —

Die holdselige Braut des glücklichen Dichters, Toni Adamberger, die auch bei der Anbahnung der Bekanntschaft zwischen Körner und Beethoven mitgewirkt haben mag, kannte den Tondichter schon seit längerer Zeit.

Es war im Jahr 1810, als Goethes „Egmont“ zum erstenmal mit der Beethovenschen Musik aufgeführt werden sollte. Die kaiserliche Theaterdirektion konnte für diesen denkwürdigen Theaterabend (24. Mai 1810), an dem zum erstenmal der größte deutsche Dichter mit dem größten deutschen Musiker in schöpferischer Gemeinsamkeit erscheinen sollten, gewiß kein passenderes „Clärchen“ vorführen als Toni Adamberger, die ebenso groß als Schauspielerin, wie schön und anmutig in der äußeren Erscheinung war. Die Phantasie kann sich nicht leicht ein zaubervolleres Köpfchen ausmalen, als es uns das Bildnis der damals etwa zwanzigjährigen Künstlerin gewährt. Man betrachte beispielsweise ihr entzückendes Porträt in Friedrich Latendorfs Buch: „Aus Theodor Körners Nachlaß. Liedes- und Liebesgrüße an Antonie Adamberger,“ — nach dem im Dresdner Körner-Museum befindlichen Original von Monsorno, auf Elfenbein gemalt — ein Wesen, für Goethes Klärchen wie prädestiniert. Darum ist es auch kein übler Gedanke von Ludwig Nohl, daß

*) Das Gedicht „Beim Alexanderfeste“.

er den kleinen der Toni Adamberger gewidmeten Abschnitt in seinem Buch „Beethoven nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen“ mit „Beethovens Klärchen“ überschreibt (S. 58). — Die Augen jenes Bildnisses sind von märchenhaftem Zauber. Danach begreift man es erst, daß Körner ein eigenes Gedicht „Antoniens Augen“ verfaßte, das voller Musik ist:

Augen, zarte Seelenblüthen,
Klare Perlen ewiger Liebe,
Augen, ihr verehrte Augen,
Meiner Herrin lichte Sterne,
Laßt euch von des Sängers Liedern
Sanfte Frühlingstöne wehn!

Toni Adamberger als Klärchen mußte natürlich auch die noch ganz unbekannten Klärchen-Lieder Beethovens singen — und sich dieserhalb mit dem Tondichter in Verbindung setzen. Darüber hat die spätere Baronin von Arneth den Beethoven-Biographen Nohl und Thayer reizvolle Mitteilungen gemacht, die nur in manchen unwesentlichen Punkten voneinander abweichen.

Der Dichter Heinrich von Collin leitete Tonis künstlerische Ausbildung; nicht minder nahm sich Lobkowitz der strebsamen Schauspielerin an. Die Wiener Jeunesse dorée, die, wie überall, so auch mit Toni Liebeleien anknüpfen mochte, kam bei ihr übel an. Aus Rache nannten sie Tonis Tante, in deren Hause die junge Schöne wohnte, wie Karoline Pichler erzählt: „le dragon de vertu“.

Beim Fürsten Lobkowitz lernte sie Beethoven kennen. Als Toni nun im Mai 1810 das Klärchen spielen sollte, mußte sich Beethoven zu ihr begeben, um zu erproben, wie es mit ihrer Sangeskunst bestellt sei.

Können Sie singen? fragte Beethoven. Nein, antwortete Toni. Aber wie wollen Sie denn das Klärchen machen? fuhr Beethoven fort. So gut ich kann, und wenn sie im Publikum zischen, muß ich mir das gefallen lassen, lautete Tonis Antwort, worüber Beethoven in das höchste Erstaunen geriet und in sein wohlbekanntes humoristisches Lachen ausbrach. Die junge Schau-

spielerin, ganz Heiterkeit und Anmut, der Beethoven auch damals gar nicht imponierte, begab sich nun ans Klavier, auf dem sich viele Musikalien ihres verstorbenen Vaters, des bekannten Tenoristen Adamberger, befanden. Beethoven sah die Werke von Haydn und Weigl liegen. Können Sie denn daraus singen? fragte Beethoven. Ja, meinte Toni, so gut ich es meinem Vater abgelauscht habe. Dann sah Beethoven auch die Arie Ombra adorata aus Zingarellis „Romeo" liegen. Als nun Toni auf Beethovens Frage erklärte, daß sie auch diese zu singen vermöge, setzte sich der Meister ans Klavier, begleitete und ließ sich vorsingen. Während des Vortrags schwieg Beethoven; nachher sagte er zu Toni: So, Sie können ja singen, ich werde die Lieder komponiren.

Nach dem Brief, den im Januar 1867 die damals 76jährige Frau von Arneth darüber an Thayer schrieb, war Beethoven während des Gesanges nicht ganz so marmorkühl, vielmehr wurde sein Auge sehr wohlwollend, „er strich mir nun mit der Hand über die Stirne" und sagte: „Ja so, jetzt weiß ich es!"*)

Nach einigen Tagen brachte Beethoven seine „Egmont"-Lieder zu Toni hin, sang sie ihr selbst vor und begleitete sie dann am Klavier. Sehr schnell begriff die Künstlerin diese Gesänge zu des Meisters vollkommener Zufriedenheit. Die Klärchenlieder sind also von Beethoven dem Stimmumfang und dem ganzen Toncharakter der Toni Adamberger angepaßt worden. Auch das bestätigte Toni, wie später Bettina von Arnim, daß Beethoven selbst mit seiner „grauen" Stimme kraft seiner musikalischen Seele durch seinen eigenen Gesangsvortrag ihr den Sinn und das Verständnis seiner Lieder durchaus erschließen konnte. Beethoven belobte Tonis Auffassung und sagte ihr beim Scheiden: So, so ist's recht, so singen Sie, lassen Sie sich nichts einreden und machen mir nicht einen Mortant hinein. — Seitdem ist die Künstlerin, wie sie erzählt, in weiter keine Berührung

*) Vgl. Nohl: „Beethovens Leben" II, S. 532—33; Thayer: „Beethovens Leben" III, S. 135—36.

mit Beethoven gekommen: nur auf der Probe, als er dirigierte, nickte er ihr öfters freundlich wohlwollend zu.

Mit den Klärchenliedern befriedigte Toni natürlich nicht allein den Tondichter, sondern erst recht alle Welt, besonders ihren Theodor, der seinen Eltern gegenüber nicht genug Rühmens davon machen kann. — Die Körner-Biographie von Dr. Adolph Kohut enthält eine darauf bezügliche Briefstelle, die mir sonst nirgends begegnet ist. „Ihr sollt das Lied" (Freudvoll und leidvoll) „von Toni hören" — schreibt Körner seinen Eltern — „gar wunderlich schlüpfen die zarten Töne aus dem lieben Munde." (S. 121.)

Wenn nun auch Toni Adamberger mit Beethoven seit jener „Egmont"-Zeit im Jahre 1810 nicht weiter persönlich verkehrt haben mag: so blieb sie nichtsdestoweniger bei Beethoven und seinem Kreise in gutem Andenken. In den Konversationsheften aus den Jahren 1819—1827 ist mir ihr Name zweimal begegnet: zuerst im Jahre 1820. Hummel, der Weimarer Musikpapst, ist wieder einmal in Wien und soll im Mai 1820 „die erste Akademie" geben. Dabei schreibt nun ein Unbekannter bei Beethoven Folgendes auf (Heft vom April 1820, Sign. D. 105, Bl. 69—70):

„hat*) vielleicht einen Brief von Goethe.

„man sagt, er**) soll jetzt wieder gegeben werden." — Die Tochter der Schröder***) soll statt der Adamberger spielen — wird Korn spielen†), wie ich hörte, ist besser als alle, die ihn bisher hier spielten.

---

*) Nämlich Hummel.

**) Goethes „Egmont".

***) Das ist die damals etwa 15jährige Wilhelmine Schröder-Devrient, die bekanntlich erst Schauspielerin war, bevor sich ihr eminentes Talent als Opernsängerin offenbar machte. Etwa 18jährig, im Jahre 1822, sang sie bereits zum ersten Male die Leonore in Beethovens „Fidelio".

†) Die Titelrolle „Egmont". Über diesen Schauspieler schreibt Körner unterm 17. Januar 1812 an seine Lieben, wie er eben aus dem Burgtheater nach der Aufführung seiner Lustspiele „Braut" und „Domino" kam: „Krüger

„sie sollen die Goethe'sche Bearbeitung geben; Goethe gibt sie gewiß, wenn man an ihn schreibt."

In einem Heft des Jahres 1826 (D. 97 vom August) erscheint Tonis Name noch einmal. Stephan von Breuning und Beethoven müssen aber vom Fenster aus einen Mann bemerkt haben, der ihnen interessant vorkam. Breuning schreibt dann auf:

„Dies war der Mann der Adamberger." (Blatt 29 a). —

Übrigens muß irgend etwas vorgefallen sein, weshalb sich in der Wiener Körner-Epoche eine gewisse Entfremdung und Kühle zwischen dem Körner-Pichler-Collin-Kreis eingestellt hatte. Am 15. Dezember 1811 fand nämlich eine Gedächtnisfeier für den eben verstorbenen Dichter und Hofrat Heinrich von Collin statt. Nach den Mitteilungen in der „Leipziger Musikzeitung" (vom 29. Januar 1812) geschah diese Feier auf Veranlassung des Grafen Moritz von Dietrichstein im großen Saale der Universität. Die musikalisch-deklamatorische Akademie brachte eine musikalische Einleitung von J. Mosel, Fünf Chöre der Collinschen Tragödie „Polyxena", komponiert von Abbé M. Stadler, am Schlusse eine Klage von Karoline Pichler geb. von Greiner, komponiert vom Grafen von Dietrichstein; dazwischen Deklamationen von den Schauspielern Joseph Lange und Fräulein Adamberger.

Wie kommt es, so darf mit Recht gefragt werden, daß bei einer Collin-Feier Collins Freund Beethoven gar nicht beteiligt ist? Weshalb fehlte die „Coriolan"-Ouvertüre zu Collins Tragödie?

---

und Korn spielten ganz außerordentlich und ebenso Krüger und die Adamberger, welche letztere als Mann gekleidet das Publikum ungemein überraschte. Die Adamberger braucht nur den Mund zu öffnen um zu bezaubern. Die Braut gewann aber doch größern Beifall, als der Domino." Ebenso preist Körner seinen Singularis Korn, wo er über die erste Aufführung der „Toni" spricht (18. April 1812): „Gestern wurde die Toni zum ersten Male gegeben. — Die Adamberger wurde herausgerufen. — Korn spielte herrlich, alle aber übertraf doch die Toni."

Der direkte Verkehr Körners mit Beethoven muß recht bald nach des Dichters Ankunft in Wien begonnen haben, allerdings ohne ein besonders freundschaftliches Verhältnis aufkommen zu lassen. Aber die Theatererfolge des jugendlichen Dramatikers waren derartige, daß nicht nur allerhand ephemere Komponisten, sondern auch ein Geist wie Beethoven gern einen Operntext von einem so begnadeten Sänger erlangen mochte. Dichter und Tonkünstler scheinen weit mehr brieflich als mündlich miteinander verkehrt zu haben. — Im Frühling des Jahres 1812 hat Körner sich endlich wohl entschlossen, eine Operndichtung an Beethoven einzusenden; es mag die zu Wien im November 1811 gedichtete Oper „Der Kampf mit dem Drachen" gewesen zu sein, vielleicht auch die romantische Oper „Die Bergknappen".

Beethoven, der leidend und in diesem Jahre gerade einige seiner monumentalen Symphonieschöpfungen dichtete, die in A und F (op. 92 und 93), beeilte sich nicht sonderlich, dem Dichter zu antworten, so daß dieser wiederholentlich an ihn schreiben mußte. Endlich erhielt er folgenden Brief des Tonmeisters*):

Für Herrn Theodor Körner.

Am 21ten April 1812.

P. P.

Beständig seit einiger Zeit kränklich, anhaltend beschäftigt konnte ich mich nicht über ihre Oper erklären — mit Vergnügen ergreife ich daher die Veranlassung, ihnen meinen Wunsch erkennen zu geben, Sie zu sprechen — Wollen Sie mir daher übermorgen Vormittags das Vergnügen machen mich zu besuchen, so soll es mich ungemein freuen, und wir werden uns zusammen über ihre Oper bereden, und auch über eine andere, die ich wünschte, daß Sie für mich schrieben — mündlich

*) Beeth. Sämtl. Briefe, Bd. II, 2. Aufl., S. 76.

werden Sie erfahren, daß nicht Geringschätzung ihrer Talente die Ursache meines Stillschweigens war.

Ihr ergebenster
Ludwig van Beethoven*).

In seiner Beethoven-Biographie beklagt es Nohl, daß ihm — nämlich bis 1867 — die Korrespondenz Körners mit Beethoven „unzugänglich geblieben sei" (II. S. 538).

Briefe müssen ja hier allerdings noch vorhanden sein; schon dieser eine mitgeteilte Brief deutet darauf hin. Deshalb wandte ich mich vor einiger Zeit an Herrn Dr. Peschel, den Direktor des Dresdener Körner-Museums, der mir sehr bald darauf in liebenswürdigster Weise schrieb, „daß die vermeintlich im Körner-Museum in Verwahrung sich befindlichen Briefe Beethovens an Körner und umgekehrt nicht daselbst vorhanden sind".

Wo mögen sie nun wohl sein? — In dem oben mitgeteilten Brief Beethovens an Körner ist von einer anderen Oper die Rede. Das war offenbar „Ulysses' Wiederkehr", wovon wir noch hören werden. Herr Dr. Peschel war auch so freundlich, mir darüber zu schreiben: „Dagegen ist der Plan und das Fragment zu der von Theodor Körner geplanten Oper: Ulysses Wiederkehr handschriftlich im Körner-Museum und wurde mit meiner Bewilligung zum ersten Male in Sterns Theodor Körners Werke II. Thl. 2. Abtlg. S. 397—402 abgedruckt."

Es kann wohl keinem Zweifel unterliegen, daß Körner zufolge des oben mitgeteilten Beethovenbriefes vom 21. April 1812 „übermorgen Vormittags" danach Beethoven besucht haben wird, um mit ihm die Opernangelegenheit des weiteren zu erörtern. Beethoven scheint großes Wohlgefallen an dem Dichter gefunden zu haben und ersuchte ihn immer aufs neue um

*) Ludwig Nohl, der diesen einzigen Brief Beethovens an Körner in seinen „Neuen Briefen Beethovens" mitteilt (S. 58), bemerkt dazu in einer Fußnote: „Dieser Brief steckte in der ledernen Brieftasche, die Dr. Friedrich Förster in Berlin bei Körners Tode am 26. August 1813 ihm aus der Brusttasche zog."

Operntexte. Kaum ein Vierteljahr darauf schreibt Körner seinen „Lieben" (aus Döblingen am 6. Juni 1812): „Wenn Weinlig*) meinem Alfred nicht bald komponieren will, so soll er mir ihn schicken. Ich würde dann nach den etwas verbesserten Ansichten, die ich jetzt vom Theater und vorzüglich vom Operntexte habe, Mehreres streichen, da das Ganze viel zu lang ist, und es hier ans Kärtnerische Theater geben, da ich von Beethoven, Weigl, Gyrowetz pp. unendlich um Texte geplagt werde. — Gestern war meine Toni zum neunten Male. Gyrowetz komponirt eine Oper von mir, der Kampf mit dem Drachen!"

Wahrscheinlich ergaben die Konferenzen zwischen Beethoven und Körner in bezug auf die letztgenannte Oper ein negatives Resultat, so daß sie Gyrowetz, ein damals sehr beliebter Tageskomponist, zur Komposition erhielt. Für Beethoven mußte sich nun Körner zu einem erhabeneren Thema rüsten. Wie konnte es für Beethoven nach dem „Fidelio" einen kongenialeren Stoff geben, als die Odyssee, die ja für ihn eine Art Hausbibel war?

Es scheint nun, daß Körner die Ulysses-Idee sehr lange mit sich herumtrug, ehe er an ihre Ausführung ging. Erst im Jahre 1813 vermeldet er etwas Positives darüber, so am 10. Februar: „Spohr ist als Konzertmeister und Operndirektor am Theater an der Wien angestellt worden. Eine treffliche Acquisition. Er bittet mich sehr um eine große Oper; vielleicht ist es mit Lobkowitz einzurichten. Er hat die Idee des Faust, und wenn es nicht zu verwegen ist, so möchte ich ihm wohl beistimmen. Für Beethoven bin ich um Ulysses Wiederkehr angesprochen worden. Lebte Gluck noch, so wäre das ein Stoff für seine Muse."

Uns beweist dieser letzte Satz, daß Körner bei seiner Jugend

---

*) Christian Theodor Weinlig, Komponist und Theoretiker, lebte von 1780 bis 1842; erst Jurist, Advokat in Dresden. 1823 kam Weinlig nach Leipzig als Thomaskantor; hier war auch Richard Wagner ein halbes Jahr sein Schüler im Kontrapunkt, wie er es selbst anerkennend hervorhebt.

noch nicht genügend in den Geist Beethovens eingedrungen war: denn für keinen Künstler der Welt konnte seinem Charakter nach dieser Ulysses-Entwurf passender erscheinen als für Beethoven; aber der Dichter hat doch unverdrossen an diesem Opernstoffe gearbeitet. Tiedge belehrt uns bei dieser Gelegenheit also: „Zwischen diesen Arbeiten" (Sühne, Zriny, Hedwig, Rosamunde, Heyderich) „fand er noch Zeit, drei kleine komische Stücke: den Vetter aus Bremen, den Wachtmeister und die Gouvernante, ingleichen zwei Opern: das Fischermädchen oder Trotz und Liebe und den vierjährigen Posten, außer mehreren kleinen Gedichten zu liefern und eine vorher angefangene Oper, die Bergknappen, zu vollenden. Von einer Oper, die er für Beethoven bestimmt hatte, die Rückkehr des Ulysses, war auch schon ein Theil fertig, und Pläne zu größeren und kleineren Stücken waren in Menge vorhanden."

Diesen bereits fertigen Teil der „Rückkehr des Ulysses" hat, wie schon erwähnt, zum erstenmal Prof. Ad. Stern in seiner Ausgabe der Werke Körners veröffentlicht. Nur wenige werden etwas davon gelesen haben; das mag eine kurze Skizzierung des Geschaffenen rechtfertigen.

Der Titel ist: Plan zu und Fragment aus: Ulysses' Wiederkehr. Großes Oper in zwei Aufzügen (1812). Die Personen sind die aus der Odyssee wohlbekannten Gestalten: Ulysses, Penelope, Telemach, Antinous, Eurymachus, Eumäos, Eurykleia; dann weitere Freier der Penelope, Knechte, Mägde, Phäaken. Der Schauplatz Ithaka. Der erste Aufzug umfaßt zehn Auftritte und beginnt mit der Landung der Phäaken in Ithaka, die den schlafenden Ulysses aus dem Schiffe tragen. Nach einem Chor fahren sie davon; der zweite Auftritt gipfelt in einem Dankgebet des Helden an die Götter (Arie). Im dritten Auftritt duettieren Telemach und Eumäos. Im vierten ist Ulysses als Bettler da; hier fehlt eine wirkungsvolle Opernepisode — die Begegnung des Fürsten mit Pallas Athene, die ihn erst in einen Bettler umwandelt —; das ist eine kleine Lücke

in der Exposition. — Jetzt gibt sich Ulysses zu erkennen und zieht die beiden Getreuen in sein schwer lastendes Geheimnis (Terzett). Die Auftritte 5—7 führen uns in Penelopes Kemenate, die mitten unter Mägden arbeitend des geliebten Gatten in Treue und Wehmut eingedenk ist. (Arie mit Chor; Terzett zwischen Penelope, Eurykleia und Telemach.) Im achten Auftritt betritt Ulysses den Festsaal, begrüßt die Penaten des Hauses und beobachtet das wilde Treiben der herbeikommenden Freier. Neunter und zehnter Auftritt geben ein vielseitiges Finale, Einzug und Schmausen der Freier, der siegende und geschmähte Ulysses wird von Telemach beschützt; Penelope, die unerwartet erscheint, macht dem Streit ein Ende. Mit dem Aufbruch der Freier und mit Drohungen auf beiden Seiten schließt der erste Aufzug stürmisch ab.

Der zweite Aufzug hatte neun Auftritte. — Im ersten Auftritt ist Ulysses als unerkannter Fremdling bei Penelope (Duett). Ulysses schmiedet Rachepläne mit seinem Sohn. — Wieder mit Penelope allein, verkündet ihr der Held prophetisch die Rückkehr des Gatten; die folgende Szene stellt das Erkennen des Dulders durch die alte Schaffnerin Eurykleia dar. Dann meldet Telemach den Mordplan der Freier gegen Odysseus. Im fünften Auftritt dringen die hervorragendsten Freier, Antinous und Eurymachus, in Penelope, sich für einen von ihnen zu entscheiden; wohlvorbereitet macht sie ihren Entschluß mit dem Bogenwettkampf kund (Sextett). Die folgende Szene läßt Ulysses allein im Verkehr mit den Olympiern (betend). Der siebente Auftritt führt uns wieder in den Festsaal; man rüstet sich zum Bogenwettkampf; die Freier werden immer übermütiger, Telemach soll ermordet werden. In der folgenden Szene gesellen sich Telemach, Ulysses und Eumäos zu ihnen. Im neunten und letzten Auftritt erscheint Penelope mit dem Bogen. Vergebliche Mühe. Die Freier können ihn nicht spannen. Ulysses bittet um den Bogen. Er wird ihm rund abgeschlagen. Penelope gibt es zu. Er faßt ihn und spannt. Allgemeines

Entsetzen, da er in diesem Augenblick in seine königliche Gestalt umgewandelt dasteht, Kampf mit den Freiern. Sie flüchten und fallen. Die treuen Knechte kehren heim mit den treuen Mägden. Penelopens Entzückung, allgemeiner Sieg und Jubel. Dank den Olympiern.

Man sieht, daß die Katastrophe und Lösung erheblich von der homerischen Darstellung abweicht; namentlich ist das direkte Eingreifen der Pallas Athene ganz ausgeschlossen — wohl nicht zum Vorteil des Ganzen. Aber abgesehen davon haben wir in diesem Plan einen neuen vortrefflichen Beweis für die Befähigung Körners zu solchen Dingen. Er hat im ganzen nur die ersten drei Szenen ausgeführt. Sehr schön ist der zweite Auftritt, der Monolog des Ulysses, mit dem Anfang:

Der Tag bricht an, ich schlief so sanft, so selig,
Es war ein schöner Traum, der mich umfing
Und in das theure Vaterland mich führte.

Unter den Namen, die der ängstlich sich besinnende Ulysses anruft, ist neben Alkinoos, Hepheſt (?) auch der Rätselnamen Arestkolt, jedenfalls ein merkwürdiger Phäakenname. — Mit den Worten des göttlichen Sauhirten (am Schluß der dritten noch ausgeführten Szene):

Alte Augen, müßt ihr ewig leuchten,
Sind auch eure Schmerzen Pflicht —
Wenn euch Thränen nur befeuchten,
Augen — warum brecht ihr nicht?
Ach, der Götter Spruch zerstreute
Was mir lieb war, mich erfreute!
Weinet um den guten Herrn,
Ach, er bleibt mir ewig fern!

wollen wir uns von Körners für Beethoven gedichtetem Opernfragment: „Ulysses' Wiederkehr" verabschieden.

Überraschend viel lyrische Gedichte des Sängers von „Leier und Schwert" verherrlichen die durch Beethovens Leben geweihten Stätten in Wiens Umgebung. Da ist das Lied „Döbeling" mit der Anfangsstrophe:

So bin ich hier! — Die heitern Blicke schweifen
Mit stiller Lust auf der erwachten Flur,
Mich treibt der Geist, ich muß die Töne greifen;
Sei mir willkommen, heilige Natur!

und das Sonett „Vor dem Grabmal in Pentzing". Penzing und Hietzing, besonders aber Döbling — Körner schreibt in seinen Briefen stets Döblingen — gehörte zu den bevorzugten Gefilden, in denen Beethoven während der Sommerzeiten Erholung suchte. Die Bewohner Döblings wußten die Vorliebe Körners für ihr schönes Dorf sehr wohl zu schätzen. Aus Josef Böcks Studie über „Ludwig van Beethovens Aufenthalt in Döbling" (Oberdöbling bei Wien 1889) ist ersichtlich, daß das ehemalige Körnerhaus daselbst der Nachwelt wohl gekennzeichnet erhalten ist. Der Gemeinderat zu Döbling hat dort Gedenktafeln für Lanner, Körner und Beethoven gestiftet (Böck a. a. O. S. 45). So ließen sich noch mancherlei gemeinsame Spuren im Lebensgange Körners und Beethovens verfolgen.

Grillparzer und Beethoven.

157

I.

Eine eingehende Darstellung der ebenso mannigfachen als interessanten Beziehungen zwischen Grillparzer und Beethoven erscheint aus mehreren Gründen geboten. Das wichtigste Motiv dazu dürften die zahlreichen Aufzeichnungen bilden, die in den Beethovenschen Konversationsheften über diesen Verkehr enthalten sind. Klar und deutlich treten hierbei freilich nur Grillparzers Ideen über die verschwisterten Künste Poesie und Musik hervor, weil er ja, wie alle Beethovenbesucher, allein schrieb, während der Tonmeister seine Entgegnungen mündlich vortrug. Und von diesen in vieler Beziehung für Literatur- wie Musikfreunde gleicherweise lehrreichen Aufzeichnungen ist von einem Grillparzer- oder von einem Beethovenforscher kaum etwas von Belang veröffentlicht worden.

Mit diesem Motive hängt ein zweites zusammen. Grillparzer hat selbst lange nach Beethovens Tode seine „Erinnerungen an Beethoven" veröffentlicht, die zum Teil Ungenaues, Seltsames enthalten; all dieses läßt sich besonders auf Grund jener Notizen in Beethovens Konversationsheften in Ordnung bringen. Weitere Beweggründe werden sich aus dem Folgenden von selbst ergeben.

Um den Enthusiasmus und die hohe Verehrung Grillparzers für Beethoven zu begreifen, muß man sich zuerst klar machen, ein wie hervorragend musikalischer Dichter Grillparzer war. Diese Seite seines Geisteslebens ist im allgemeinen bereits Gegenstand einer interessanten Arbeit von Eduard Hanslick geworden, der in seinen „Musikalischen Stationen (der Modernen Oper II. Theil)" einen längeren Aufsatz über „Grillparzer und die Musik" (a. a. O. S. 331—361) veröffentlicht hat. Es ist dies eine sehr gefällig geschriebene Skizze, die jedoch weder erschöpfend

noch in ihren Schlußfolgerungen überzeugend ist, so daß Grillparzers Verhältnis zur Musik sehr wohl noch eine wichtige Aufgabe für einen Musik- oder Literarhistoriker bleibt. — Für seine Arbeit konnte Hanslick einige in der Gesamtausgabe der Werke Grillparzers nicht enthaltene ästhetische Fragmente benutzen. Er sagt darüber (a. a. O. S. 335): „Die köstlichen Goldkörner, die ich aus Grillparzer's Schacht zu Tage förderte, möchte ich gern mit anderen Freunden der Musik theilen. Ich habe kein weiteres Verdienst dabei, als die Mühe des Suchens und Ordnens; dafür darf ich mich aber eines kleinen Glücksfalles rühmen: einige in der Gesammtausgabe*) nicht vorkommende kleinere Aufsätze über Musik, eine Art Tagebuchblätter von Grillparzer's Hand, wurden mir von der Eigenthümerin Fräulein K. Fröhlich, zur Durchsicht und theilweisen Benützung mitgetheilt. Sie ergänzen und beleuchten das Bild Grillparzer's, des Musikers." Unter diesen Posthumis Grillparzers befindet sich nun auch eine Abhandlung, die mit dem Thema „Grillparzer und Beethoven" in Verbindung steht. Es ist der Aufsatz: „Die nachtheiligen Wirkungen Beethovens auf die Kunstwelt, ungeachtet seines hohen, nicht genug zu schätzenden Werthes."

Wie grell dies auch von allem sonstigen absticht, was Grillparzer über Beethoven geschrieben hat, so wäre es zur weiteren Erkenntnis der beiden doch sehr erwünscht, wenn die Besitzer dieses Aufsatzes denselben endlich veröffentlichen wollten. Hanslick teilt nur einen Satz von kaum vier Zeilen daraus mit.

Über seine musikalische Begabung und Entwicklung gibt uns der Dichter sehr dankenswerte Aufschlüsse in seiner „Selbstbiographie" (im X. Bande der von H. Laube besorgten Gesamtausgabe seiner Werke, Stuttgart 1872). Seine Mutter führte ihn schon sehr frühzeitig in die Kunst des Klavierspiels ein, wobei er nicht selten „Höllenqualen duldete". Man gab ihm

*) In 10 Bänden vom Jahre 1872. Inzwischen sind vollständigere Ausgaben ans Licht getreten.

später einen sehr begabten aber nicht eben besonders charakterfesten Musiker, Johann Mederitsch, genannt Gallus, zum Klavierlehrer, der es schließlich dahin brachte, seinem Jünger das Klavierspiel gänzlich zu verleiden. Darauf sieht er seinen zweiten Bruder recht ungeschickt das Violinspiel betreiben. „Da nahm ich bei guter Gelegenheit seine Violine zur Hand, übte Scalen und Beispiele und spielte endlich mit dem Meister leichte Duette, ohne je die geringste Anweisung erhalten zu haben." Die Musiklehre jenes Gallus (Mederitsch) hatte für den jungen Grillparzer jedoch das bleibend Gute zur Folge, daß er in die Geheimnisse des Generalbasses eingeweiht ward. So kam es, daß er sich nach und nach zu einem hervorragenden Improvisator am Klavier ausbilden konnte. „Ich gab den Noten den Abschied und spielte aus dem Kopfe. Nach und nach erlangte ich darin eine solche Fertigkeit, daß ich stundenlang phantasiren konnte" — belehrt uns der Dichter in seiner „Autobiographie". Interessant ist das weitere Bekenntnis, daß in Grillparzer, als er sich später „der Poesie ergab", seine Fähigkeit zu phantasieren „stufenweise abnahm", so daß nach und nach nichts davon zurückblieb. Aber als die Lust des Improvisierens besonders mächtig in ihm war, dachte Grillparzer „auf nichts als Musik", er komponierte sogar Lieder, die er „mit einer leidlichen Tenorstimme" selbst sang.

Die Musik ist zum Teil mitschuldig, daß Grillparzer sich in seinem ersten berühmten Trauerspiele „Die Ahnfrau" der Trochäen bediente. Er drückt sein Erstaunen darüber aus, daß man ihn auch „um dieser Versart willen" als einen Nachahmer der Müllnerschen „Schuld" bezeichnete. Ihm schwebte vielmehr „Calderon" dabei vor, namentlich dessen „Andacht zum Kreuze", „nebstdem, daß der Trochäus meinem erwachten Musikgefühle wohlthat". Freilich setzte er hinzu:

„Allerdings hätte ich ohne Müllner's Vorgang wahrscheinlich nicht gewagt, eine neue Versart auf die Bühne zu bringen."

Auch ein anderer merkwürdiger Vorgang, wonach sich die

Musik als Retterin in Grillparzers poetischem Schaffen erwies, verdient der Vergessenheit entrissen zu werden. Der Dichter trug sich eben mit den Entwürfen zu seiner Trilogie „Das goldne Vließ“. Der infolge der begleitenden Umstände besonders schreckliche Tod seiner geliebten Mutter*) hatte alles auf jene Dichtung Bezügliche völlig aus seinem Phantasieleben verjagt. Während er nun in seiner Erinnerung erfolglos suchte, da stellte sich „etwas Wunderliches“ ein. Lassen wir nun Grillparzer dieses „Wunderliche“ selbst erzählen (a. a. O. S. 118):

„Ich hatte in der letzten Zeit mit meiner Mutter häufig Compositionen großer Meister, für das Clavier eingerichtet, vierhändig gespielt. Bei all diesen Symphonieen Haydn's, Mozart's, Bethoven's dachte ich fortwährend auf mein ‚Goldenes Vließ‘, und die Gedanken-Embryonen verschwammen mit den Tönen in ein ununterscheidbares Ganzes. Auch diesen Umstand hatte ich vergessen, oder war wenigstens weit entfernt, darin ein Hilfsmittel zu suchen. Nun hatte ich schon früher die Bekanntschaft der Schriftstellerin Caroline Pichler gemacht und setzte sie auch fort. Ihre Tochter war eine gute Clavierspielerin und nach Tische setzten wir uns manchmal an's Instrument und spielten zu vier Händen. Da ereignete sich nun, daß wie wir auf jene Symphonieen geriethen, die ich mit meiner Mutter gespielt hatte, mir alle Gedanken wieder daraus zurückkamen, die ich bei jenem ersten Spielen halb unbewußt hineingelegt hatte. Ich wußte auf einmal wieder, was ich wollte, und wenn ich auch den eigentlich prägnanten Standpunkt der Anschauung nicht mehr rein gewinnen konnte, so hellte sich doch die Absicht und der Gang des Ganzen auf. Ich ging an die Arbeit und vollendete die ‚Argonauten‘ und schritt zur ‚Medea‘.“

So bewährte die Musik also für Grillparzers Genius ihren klärenden, entwirrenden Zauber; ohne sie wären wir vielleicht um seine Medea-Tragödie gekommen.

*) Sie war „an der Wand zu Häupten ihres Bettes stehend“ gestorben. (Sämtl. Werke 1872, Bd. 10, S. 96 f.)

Grillparzer hat aber auch Kompositionen veröffentlicht. Konstant von Wurzbach erwähnt in seiner Grillparzer-Studie (Wien 1871, S. 34) die darauf bezüglichen Notizen in der „Wiener Musikzeitung" von Glöggl. Darin heißt es: „Vor kurzer Zeit aber überraschte mich ein Freund und Musikaliensammler, indem er mir aus seiner reichen Sammlung kostbarer und seltener Tonwerke eines vorzeigte, das den Titel führt: ‚Rhapsodie für das Pianoforte von Grillparzer', 1. Werk, Wien 1832 bei Haslinger. Ob diesem ersten Werke noch andere gefolgt, konnte ich nicht ermitteln." Vgl. auch Emil Kuh: Zwei Dichter Österreichs. Franz Grillparzer — Adalbert Stifter. (Pest 1872, S. 29—30). — Im Manuskripte sind noch andere Kompositionen Grillparzers vorhanden. Ed. Hanslick lernte bei der altbewährten Freundin des Dichters, bei seiner „ewigen Braut" Kathi Fröhlich, noch folgende drei Musikstücke von ihm kennen: 1. Die Horazische Ode „Integer vitae, scelerisque purus" für eine tiefere Stimme mit Klavierbegleitung in D. 2. Heinrich Heines „Du schönes Schiffermädchen" in G, beide durchkomponiert. 3. Ein Gesangsstück für Baß und Pianoforte in As moll: „Kampf ist das Leben, immerwährender Streit". (a. a. O. S. 334.)

Aus all diesem wird man begreifen, daß Grillparzer berufen erscheint, auch in Sachen der Musik mitzusprechen —, wie er ja es in seinen ästhetischen Schriften reichlich getan hat. Man begreift ferner daraus um so mehr die Musik der Sprache, die viele Grillparzersche Dichtungen besonders auszeichnet, in erster Reihe seine „Sappho", die man wohl eine in Musik getauchte Dichtung nennen kann.

In seinen lyrischen und dramatischen Gedichten wird Grillparzer nicht müde, die Musik in schönster, oft sogar überschwenglicher Weise zu verherrlichen. In einem, „Die Musik" (vom Jahre 1812), nennt er sie — ähnlich wie Schopenhauer — „Königin, mit der strahlenden Herrscherstirne"; die „herrlichste unter den herrlichen Schwestern". Die lyrischen

Gedichte weisen zwölf speziell der Musik gewidmete auf, darunter einige besonders an Beethoven gerichtet; dazu kommen nicht wenige Epigramme, die sich mit der Musik oder deren Vertretern befassen. In einem Gedichte „An die Tonkunst" vom Jahre 1826 wird dieselbe als die freieste aller Künste gepriesen: Da heißt es:

„Tonkunst, Dich preis' ich vor allen
Höchstes Loos ist Dir gefallen
Aus den Schwesterkünsten drei:
Du die frei'ste, einzig frei."

Andere Gedichte sind Huldigungen an F. Schubert, Jenny Lind, Klara Wieck, Paganini, Mozart, Rossini u. a.

In einem Gedichte: „Bei Gelegenheit der Enthüllung von Mozarts Standbild in Salzburg, September 1842" wird Mozart neben Raphael hingestellt:

„Nächst Raphael, dem Maler der Madonnen,
Steht er deßhalb, ein gleichgeschaarter Cherub,
Der Ausdruck und der Hüter wahrer Kunst,
In der der Himmel sich vermählt der Erde."

Oft wird der Gedanke von der weltumspannenden, metaphysischen Macht der Musik betont, so in einem Sinngedichte:

„Tonkunst, die vielberedte,
Sie ist zugleich die stumme,
Das Einzelne verschweigend,
Gibt sie des Weltalls Summe."

In fast allen Dramen wird das Lob der Musik gesungen, und nicht selten greift sie dramatisch ein. So führt in der „Ahnfrau" im ersten Aufzuge Bertha folgenden schönen Vergleich vor:

Wie mit einmal durch die Nacht
Einer Laute Klang erwacht,
Klagend, stöhnend, Mitleid flehend
Mit der Tonkunst ganzer Macht,
Girrend bald gleich zarten Tauben
Durch die dichtverschlung'nen Lauben,

Bald mit langgedehntem Schall
Lockend gleich der Nachtigall,
Daß die Lüfte schweigend horchten
Und das Laub der regen Espe
Seine Regsamkeit vergaß. —

In demselben Drama fühlt auch der verwegene, verzweifelnde Räuber Jaromir beim Erklingen ferner, feierlicher Töne den Geist wahren himmlischen Friedens:

„Was ist das? Habt Dank! Habt Dank;
Säuselt, säuselt hohe Töne,
Säuselt lieblich um mich her,
Sanft und weich, wie Silberschwäne
Über ein bewegtes Meer.
Schüttelt eure weichen Schwingen,
Träufelt Balsam auf dies Herz,
Laßt die Himmelslieder klingen,
Einzuschließen meinen Schmerz.
Ja, ich kenne eure Stimme,
Ihr sollt laden mich zum Bund;
Der mich rief in Donners Grimme,
Ruft mich jetzt durch euern Mund;
Laßt ihr mich Verzeihung hoffen?
Ihr tönt fort, und sagt nicht: nein,
Seht die Pforten stehen offen,
Friedensboten, ziehet ein."

In der „Medea" wird der Musik eine nicht unbedeutende Rolle zugewiesen; man denke besonders an den zweiten Akt; desgleichen in „Des Meeres und der Liebe Wellen", das ja wieder so voll ist von der Musik der Sprache.

Musikkraft zeigt ferner das Märchen-Drama „Der Traum ein Leben". Darüber äußert Heinrich Laube zutreffend (Gesamtausgabe V, 274): „Musik und phantastische Decoration, welche Grillparzer immer voll in Anspruch nahm, wo sie erhöhn und umstricken, wirken in diesem Stücke tüchtig mit, die Phantasie des Zuhörers und Zuschauers sinnig anzuregen, und ist dieser ‚Traum ein Leben' in Wien trotz seiner erhöhten Weise und Sprache ein verehrtes Volksstück geworden."

Und so erhöht die Musik auch noch die Grillparzerschen Dramen „Libussa“ und „Ein Bruderzwist in Habsburg“.

Dieses kurze musikalische Spizilegium aus Grillparzerschem Geistesleben möge mit zwei pikanten Epigrammen und Sinngedichten beschlossen werden:

Ein Thor, wer der Thorheit entgegenstrebt,
Man muß es der Zeit übergeben;
Habe die Hegel'sche Philosophie überlebt,
Werd' auch die Zukunftsmusik überleben.“
(Ges. Werke I, S. 88.)

Das zweite Sinngedicht auf Wagner und Hebbel teilt v. Wurzbach in seiner Grillparzer-Studie (a. a. O. S. 61) also mit:

Richard Wagner und Friedrich Hebbel
Tappen beide im romantischen Nebbel,
Das doppelte B gefällt Dir nicht?
Ja, mein Freund, der Nebbel ist dicht.

II.

Für die Darstellung der persönlichen Beziehungen zwischen Grillparzer und Beethoven kommen zwei Hauptquellen in Betracht, von denen die eine wohlbekannt und zum Teil benutzt ist. Es sind Grillparzers „Erinnerungen an Beethoven“, die in der Gesamtausgabe der Grillparzerschen Werke enthalten sind (1872, Bd. VIII, S. 107—119), die andere bilden Beethovens Konversationshefte.

Grillparzers eigene Aufzeichnungen über sein Verhältnis zu Beethoven darf man schon aus dem Grunde nicht unbeanstandet als historische Zeugnisse hinnehmen, weil er dieselben erst lange, lange Jahre nach Beethovens Tode verfaßte, ohne daß er bei Lebzeiten Beethovens seine darauf bezüglichen Erlebnisse besonders skizziert hatte. Vielmehr wird ein zufälliger Umstand für ihn die Veranlassung, sich seiner Beziehungen zu Beethoven zu erinnern. Dieser Zufall liegt in der Selbstbio-

graphie von Ludwig Rellstab („Aus meinem Leben", 2 Bände), die im Jahre 1861 erschien, oder vielmehr in dem darin befindlichen Aufsatze: „Beethoven", der bereits vorher in einer Zeitschrift veröffentlicht war. Grillparzer belehrt uns darüber also:

„Ich lese einen Aufsatz von L. Rellstab, „Beethoven" überschrieben, und finde darin meines Verhältnisses zu dem genannten großen Meister, namentlich aber des Operntextes, den ich für ihn geschrieben, in einer Art erwähnt, die nicht ganz richtig ist" (a. a. O. S. 107).

Allerdings lautet die darauf bezügliche Mitteilung in Rellstabs Buche „Aus meinem Leben" (II, S. 139) sehr befremdend, namentlich wenn man die zahlreichen Aufzeichnungen in Beethovens Konversationsheften vom Jahre 1823 berücksichtigt. Rellstab besuchte im Jahre 1825 Beethoven in Wien, und bei dieser Gelegenheit drückte sich der Meister über Grillparzers „Melusine" ziemlich abfällig so aus:

„Sie wollen eine Oper schreiben," fuhr er fort, „das würde mir eine große Freude sein! Es ist so schwer, ein gutes Gedicht zu finden! Grillparzer hat mir eins versprochen, er hat schon eins gemacht, doch wir können uns nicht recht verstehen. Ich will ganz anders wie er! Sie werden Ihre Noth mit mir haben." (Vgl. auch meinen Aufsatz: „Rellstab in seinem Verkehr mit Beethoven" im Bd. I dieses Werkes.)

Grillparzer mißt für diesen vermeintlichen Irrtum auch nicht Rellstab, sondern Beethoven die Schuld bei.

„Die Ursache" — sagt Grillparzer — „dürfte vielmehr in dem traurigen Zustande des Meisters während seiner letzten Jahre liegen, der ihn wirklich Geschehenes und blos Gedachtes nicht immer deutlich unterscheiden ließ."

Und dieser Umstand veranlaßte unsern Dichter dann, all seine Beziehungen zu Beethoven vorzutragen, wobei er uns allen folgende beherzigenswerte Lehre erteilt:

„Was einen großen Mann betrifft, ist immer interessant, ich will daher unser Zusammentreffen und was daraus erfolgte,

nach Möglichkeit treu erzählen. Oder vielmehr es macht mir Vergnügen, meine Erinnerungen an ihn bei dieser Gelegenheit wieder vor die Seele zu führen und sie hier aufzuzeichnen."

Danach mochte es im Jahre 1804 oder 1805 gewesen sein, als Grillparzer den Tonmeister zum ersten Male sah. Er war in einer musikalischen Soiree im Hause seines Onkels Joseph Sonnleithner, des damaligen Gesellschafters einer Kunst- und Musikalienhandlung in Wien. Außer Beethoven waren noch L. Cherubini und Abt Vogler anwesend. Grillparzer kann sich nicht mehr erinnern, ob dieser oder Cherubini musizierte, nur daß Vogler, als bereits das Souper angekündigt war, sich noch ans Klavier setzte und endlose Variationen über ein afrikanisches Thema spielte. Zuletzt blieb nur Beethoven bei Vogler.

„Was von diesem Augenblicke an weiter geschah" — so fährt Grillparzer fort — „darüber verläßt mich, wie es bei Jugenderinnerungen zu gehen pflegt, mein Gedächtniß völlig. Neben wem Beethoven bei Tisch saß, ob er sich mit Cherubini unterhielt, ob sich später Abbee Vogler zu ihnen gesellte — es ist, als ob ein dunkler Vorhang sich mir über alles das hingezogen hätte."

Der hierbei aufsteigende Name Cherubinis macht es uns zur Gewißheit, daß diese kleine Begebenheit im Jahre 1805 stattfand: denn dieser Meister kam im Sommer 1805 nach Wien. Als in späteren Jahren Otto Jahn in Wien musikhistorische Studien betrieb, erzählte ihm Grillparzer diesen kleinen Vorfall anders. Danach spielten bei Sonnleithner alle drei: Cherubini, Beethoven und Vogler. Beethoven war auch „voller Aufmerksamkeit und Verehrung gegen Cherubini gewesen" (vgl. A. W. Thayer: Beethovens Leben II, S. 282).

Ein oder zwei Jahre darauf — wahrscheinlich 1807 — wohnte Grillparzer während des Sommers mit seinen Eltern in Heiligenstadt bei Wien — in demselben Hause mit Beethoven; dieser nach der Straße, Grillparzer nach dem Garten hinaus. Beide Wohnungen hatten einen gemeinschaftlichen Gang, der

zur Treppe führte. Da Grillparzer ja auch dieses aus dem Gedächtnisse aufschrieb, wird man dies Langentschwundene wieder cum grano salis aufzufassen haben. „Mein Bruder und ich" — lesen wir dort weiter — „machten uns wenig aus dem wunderlichen Mann, er war unterdessen stärker geworden, und ging höchst nachlässig, ja unreinlich (?!?) gekleidet — wenn er träumend an uns vorüberschoß." Nun kam es wohl vor, daß des Dichters Mutter, die wir bereits als eine musikalische Dame kennen gelernt haben, auf dem gemeinschaftlichen Flur an der Thür lauschte, wenn Beethoven spielte. Einmal tat sich dabei plötzlich die Tür des Meisters auf, der nun so die leidenschaftliche Musiklauscherin in flagranti ertappte. Beethoven eilte zurück und stürmte unmittelbar darauf, den Hut auf dem Kopfe, die Treppe hinab ins Freie. „Von diesem Augenblicke an berührte er sein Clavier nicht mehr." Man ließ Beethoven durch den Bedienten Vorstellungen machen, aber nichts fruchtete. „Beethoven blieb unerweicht und ließ sein Clavier unberührt, bis uns endlich der Spätherbst in die Stadt zurückführte." Das mag im ganzen stimmen*). Denn in Beethoven mochte hier wieder, wie nicht selten in Wien, der wohlberechtigte Argwohn erwacht sein, daß man ihm Themata und anderes aus seinen Klavierphantasien ablauschte, um sie widerrechtlich zu verwenden.

In einem späteren Sommer besuchte Grillparzer öfter seine in Döbling bei Wien lebende Großmutter. Auch Döbling gehörte ja zu den Lieblingssitzen Beethovens im Sommer. Aus diesem Jahr weiß uns Grillparzer eine schier drollige Beethovengeschichte zu berichten. Gegenüber der großmütterlichen Landwohnung lag das baufällige Haus eines liederlichen Bauers Flohberger, der eine sehr hübsche, aber nicht im besten Rufe stehende Tochter Lise hatte. Beethoven interessierte sich für dieses Mädchen, in freilich ganz indirekter Weise.

*) Vgl. auch die interessante Schrift „Aus dem Schwarzspanierhause" von Dr. Gerh. von Breuning, S. 38—39. Wien 1874. (Neudruck S. 63.)

„Noch sehe ich ihn," erzählt der Dichter, „wie er die Hirschengasse heraufkam, das weiße Schnupftuch am Boden nachschleppend, in der rechten Hand, und nun an Flohbergers Hofthore stehen blieb, innerhalb dessen die leichtsinnige Schöne, auf einem Heu- oder Mistwagen stehend unter immerwährendem Gelächter mit der Gabel rüstig herumarbeitete. Ich habe nie bemerkt, daß Beethoven sie anredete, sondern er stand schweigend und blickte hinein, bis endlich das Mädchen, dessen Geschmack mehr auf Bauernburschen gerichtet war, ihn, sei es durch ein Spottwort oder durch hartnäckiges Ignoriren, in Zorn brachte; dann schnurrte er mit einer raschen Wendung plötzlich fort, unterließ aber auch nicht, das nächste Mal am Hofthore stehen zu bleiben."

Die Teilnahme Beethovens für diese Schöne ging jedoch so weit, daß er sich einmal, als ihr Vater ins Dorfgefängnis gesetzt war, für diesen ins Mittel legte. Dabei behandelte der Meister jedoch die gestrengen Ratsherren so derb und leidenschaftlich, daß er beinahe seine Sommerfrische ebenfalls im Döblinger Gefängnis (Kotter) hätte suchen müssen. — Diese charakteristische Anekdote aus Beethovens Leben war allgemein bekannt und wird auch bereits von A. W. Thayer im II. Bande seines Beethoven-Werkes im wesentlichen mitgeteilt, allerdings ohne daß Grillparzer damit in Verbindung gebracht wird. Böck*) hat nachgewiesen, daß die Geschichte mit der Tochter des Bauern Flohberger (Böck schreibt stets Flohberger, auf Grund des Döblinger Grundbuches, die anderen: Frohberger) in das Jahr 1815, also in Beethovens 45. Lebensjahr zu verlegen ist (a. a. O. S. 26 f.). Besonders schätzenswert ist in jenem Büchlein (S. 45) auch im Hinblick auf die vorliegende Studie folgende Anmerkung: „Herr Universitätsprofessor Dr. A. Sauer in Prag, der bekannte Grillparzer-Forscher, schreibt freundlichst unter dem 18. Januar 1889: ‚Grillparzers autobiographische Aufzeichnungen

*) Josef Böck: „L. van Beethovens Aufenthalt in Döbling". Oberdöbling bei Wien 1889.

sind in Bezug auf alles Psychologische und Charakteristische ungemein genau; in Bezug auf Zahlen, auf Orts- und Namenangaben, auf Reihenfolge der Thatsachen ꝛc. gänzlich unzuverlässig. Dies gilt auch von dem Beethovenaufsatz, den ich in der neuen Ausgabe mit dem Datum (1844—1845) versehen habe.'"

Nach diesen Döblinger Zeiten (1815) sah Grillparzer unsern Meister nur auf der Straße und im Kaffeehause in regem Verkehr mit dem Dichter Ludwig Stoll aus der „Novalis-Schlegelschen Gilde". Grillparzer bleibt es unfaßbar, wie Beethoven von diesem „haltlosen Schwebler" irgend etwas Nützliches, wahrhaft Poetisches, überhaupt anderes als „allenfalls gut versifizirte Phantastereien" erhoffen konnte. Ganz so schlimm steht es mit diesem Dichter wohl nicht; das beweist unter anderm das sinnige Gedicht von ihm: „O daß ich dir vom stillen Auge in seinem liebevollen Schein", das Beethoven zweimal komponiert hat (etwa 1811 und 1812).

Als nun Grillparzer immer größere Erfolge mit seinen dramatischen Dichtungen erfuhr, namentlich mit „Sappho", „Medea" und „Ottokar": da mußte auch Beethoven, der namentlich in den Jahren 1822 und 1823 sehr nach einem neuen Operntexte suchte, seine Sinne und Gedanken hierbei in erster Reihe auf Franz Grillparzer hinlenken.

In den Konversationsheften Beethovens beginnt der Name Grillparzer im Jahre 1820 aufzutauchen; von da ab ist in denselben von seinem Wirken und Charakter nicht selten die Rede. Zuerst etwa im Februar 1820 (Heft D 22, 91. Blatt, auf Blatt 87 b), wo vom Miniaturmaler Daffinger gesprochen wird, also:

„Der Mahler Taffinger ist es, welcher wegen des Treffens sehr gesucht ist, er wünscht sie ebenfalls zu mahlen."

„Er hat jetzt Grillparzer gemahlt."

Leider fehlen die Konversationshefte vom Jahre 1821 gänzlich.

Im Herbst 1822 muß in Beethoven der Entschluß zur Reife gekommen sein, sich an Grillparzer um einen Operntext

zu wenden. Im ganzen genau ist daher die „Erinnerung" Grillparzers, daß er nach der Veröffentlichung der „Ahnfrau", „Sappho", „Medea", „Ottokar" (?!) vom Oberleiter der beiden Hoftheater, Grafen Moritz von Dietrichstein, die Kunde erhalten habe: „Beethoven habe sich an ihn gewendet, ob er mich vermögen könne, für ihn, Beethoven, ein Opernbuch zu schreiben."

Über das nun weiter Folgende gewähren die Konversationshefte des Jahres 1823 ein farbenreiches Bild. In Beethovens vertrautem Kreise interessierte sich für eine neue Oper des Meisters in allererster Reihe Graf Moritz von Lichnowsky. Dieser übernahm es, sich mit dem Dichter wegen des Textbuches in Verbindung zu setzen; später ward er hierin eifrig von Anton Schindler unterstützt. In einem der Hefte vom Winter 1822/23 ist ein Besuch des Grafen verzeichnet (im Hefte Sign. D.112, 57. Bl.). Da spricht auf Blatt 43b von Lichnowsky:

„Ich bin begierig, was Grillparzer mir antworten wird.

Er hat eine schöne Sprache, viel feine Imagination und geeignet, ein großes Dichterwerk zu schreiben."

(Bl. 44a) „Es wäre dies für eine zweite Oper.

Wenn er für ihnen schreibt, so kann nur seine Dichtung gewinnen.

In ein paar Tagen werde ich schon wegen Alfred Antwort sagen.

Ein großes schönes Sujet, es ist als Gelegenheitsstück (44b) wie die Monarchen hier waren, entworfen worden und bedarf nur wenig geändert zu werden."

In einem Hefte vom März/April 1823 (Sign. D 123, 27. Blatt) unterhalten sich Graf von Lichnowsky und später Schindler mit Beethoven über diese Angelegenheit. Der Graf schreibt:

(Blatt 9b): „Ich werde mich heut unter der Hand erk. im Eugen (oder Wagen?), ob es wahr ist, wegen Grillparzer, weil ihr Bruder sagt, es wäre gewiß."

Ferner (10a): „Wallishauser*) soll das Buch schon haben als Eigenthum, ich werde selber fragen.

In 2 Tagen erhalten Sie bestimmt Antwort. Ihr Bruder sagt, Grillparzer würde Ihnen schreiben."

Später schreibt Schindler in demselben Hefte:

(Bl. 13a): „Als ich vorgestern mich bei Ihnen am Glacis empfahl, begegnete mir Grillparzer, der mir dann sagte, daß er Ihnen nächstens sein jüngstes Kind überschicken werde. Er hat nämlich das Märchen ‚Melusina' behandelt und spricht mit der größten Bescheidenheit, daß er sich alle Mühe genommen, sie Ihrem Genius anzupassen. Mosel war es, der ihn kürzlich dazu animirte."

Später erscheint wieder Graf Lichnowsky:

(Bl. 20b): „Die Oper ist schon fertig, Wallishauser hat es mir selbst gesagt, das Buch ist bei der Direction und wird Ihnen bestimmt zugeschickt.

Es ist das Märchen Melusine.

(21a): „Wallishauser wollte heute Vormittag zu ihnen kommen, deshalb sprechen . . ."

(22a): „Ich gehe morgen selbst zu Grillparzer. Grillparzer wird auch hier in manchem verfolgt, besonders von der Censur."

Endlich ebendort (Bl. 23a): „Wallishauser hat dem G. 600 Pfund (= Dukaten) in Gold für die Sappho bezahlt."

Inzwischen war auch Beethoven selbst nicht in Passivität verblieben; er wandte sich in einem ausführlichen Briefe**) direkt an den Dichter der „Ahnfrau" und der „Sappho". Darüber klärt uns ein Konversationsheft aus der Frühlingszeit 1823 (März-April) auf (Sign. D 44, 45. Blatt). Auf Bl. 22b schreibt Schindler:

„Grillparzer war nicht zu Hause, ich hinterließ ihm schriftlich, daß ich wiederkomme und ihm das übrige mündlich mittheilen werde."

Ferner auf Bl. 27a: „Bei Grillparzer war ich früh; er

*) Grillparzers Verleger.

**) Beeth. Sämtl. Briefe IV, S. 340.

ist ganz enchantirt über Ihr Schreiben. Er erzählte mir offen alle seine Schicksale, die wahrlich höchst merkwürdig sind."

(27b): „Das ist aber noch keinem seines gleichen widerfahren, als ihm.

Das Gedicht, wodurch er in Ungnade fiel, wird er Ihnen lesen lassen.

nicht der Nuntius, sondern ein hiesiger Litterator hat die Sache erregt. Der Kaiser schrieb an die Polizei: ein sicherer Grillp. ꝛc. Diese Infamie!!

er mußte sich sogar schriftlich bei der Polizei vertheidigen. Nun dient er schon 10 Jahre um jährliche 400 fl. C. M. (= Conventionsmünze). Nun ist bei der Stelle seit 3 Monaten ein Avancement wieder frei, allein man zögert wieder und er (28a) glaubt gewiß auf höchsten Befehl, am Ende bekommt die Stelle ein anderer.

Die Anstellung als Dichter beim Theater hat er jetzt auch durch Folge dieser Niederträchtigkeit verloren.

er hat schon Wien verlassen wollen, allein dies fällt ihm auch wieder schwer, sich von seinen Verwandten zu trennen.

wo sie nur können, dort chikaniren sie ihn. Nun schreibt er ein großes Trauerspiel Ottokar.

Wahrscheinlich wird man ihm viele Prügel unter die Fenster werfen. Daß (28b) er seine Werke im Auslande auflegen läßt, hat ihm auch schon Feindschaft zugezogen*).

Daß Sie seine Dichtung ergreift, hat ihn um so mehr überrascht, da er itzt gesteht, daß er nicht gar großen Fleiß darauf verwendet hatte, indem er als sicher voraussetzt, dieser Stoff würde Sie nicht ansprechen. Nun aber setzt er sich an die Arbeit eines zweiten Buches, welches Ihrer ganz würdig ausfallen muß.

(29a): Wenn Sie der Jägerchor Anfangs geniren sollte, so würde er auch einen Chor von Nymphen schreiben."

Diese Notizen sind unter anderem eine lebhafte Unterstützung

*) Das ist unverständlich, da sämtliche Originalausgaben von Grillparzers Werken in Wien erschienen sind.

der Laubeschen Klage: „Kaum je ist einem dramatischen Dichter von seiner Regierungsbehörde die dramatische Dichtung so verleidet worden“ (S. XXVI der Einleitung zur Gesamtausgabe).

Wir sehen, daß Schindler hier von einem Briefe Beethovens an den Dichter spricht, über den dieser „ganz enchantirt ist“. Merkwürdigerweise scheint dieses Entzücken dem Grillparzerschen Gedächtnisse ganz entschwunden zu sein, denn in seinen „Erinnerungen an Beethoven“ erwähnt er nichts von einem solchen Schreiben. Von Grillparzer erfahren wir vielmehr folgendes darüber. Erst setzte ihn das Ansinnen, für den großen Beethoven ein Textbuch zu schreiben, in Verlegenheit, ein solcher Gedanke lag ihm fern, um so mehr, als er daran zweifelte, „ob Beethoven noch im Stande sei, eine Oper zu componiren“. Schließlich überwog der Gedanke, „einem großen Manne vielleicht Gelegenheit zu einem für jeden Fall interessanten Werke zu geben“ alle Bedenken und Zweifel. Ihm schwebte nun zunächst ein Stoff „im Gebiete der gesteigertsten Leidenschaft“ vor. Doch wo wäre selbst in Wien eine Sängerin dafür zu finden gewesen? Dann aber — das ist besonders bezeichnend — wollte der im Vergleich zu Beethoven immerhin weich geschaffene Dichter dem Tonmeister keinen Anlaß damit geben, „den äußersten Grenzen der Musik, die ohnehin schon wie Abstürze drohend daliegen, durch einen halb diabolischen Stoff verleitet, noch näher zu treten“. — Darum kam Grillparzer auf die Idee, den romantischen Stoff der Melusine für Beethoven zu ergreifen, wobei er nach Möglichkeit alle reflektierenden Elemente ausschied; er ließ die Chöre vorherrschen, sorgte für „gewaltige Finales“ und suchte sich, wie er sagt, indem er den dritten Akt beinahe melodramatisch hielt, „den Eigenthümlichkeiten von Beethovens letzter Richtung möglichst anzupassen“. Vorher konferierte ja der Dichter, wie wir von ihm und aus den Konversationsheften wissen, nicht mit dem Tonmeister. Nachdem er sein Libretto in kurzer Zeit vollendet hatte, sandte er es durch den Grafen von Dietrichstein an Beethoven.

III.

Man begreift es nun, daß Beethoven das Verlangen tragen mußte, den von ihm hochgeschätzten Dichter zu sprechen, um mit ihm alles Weitere über den „Melusine"-Text zu erörtern. Grillparzer erzählt uns von dieser Sehnsucht Beethovens in dieser positiven Weise:

„Ein paar Tage darauf" (d. h. nachdem das Textbuch durch den Grafen von Dietrichstein an Beethoven gesandt war) „kam Schindler, der damalige Geschäftsmann Beethovens, derselbe, der später seine Biographie geschrieben hat, zu mir und lud mich im Namen seines Herrn und Meisters, der unwohl sei, ein, ihn zu besuchen. Ich kleidete mich an, und wir gingen auf der Stelle zu Beethoven, der damals in der Vorstadt Landstraße wohnte."

Trotzdem dies kategorisch genug gesprochen ist, müssen nichtsdestoweniger die Konversationshefte auch hierbei Grillparzers nicht eben phänomenalem Gedächtnisse zu Hilfe kommen.

In einem Hefte aus dem Frühling 1823 (Sign. D 96, 57. Blatt) teilt Schindler seinem Meister mit:

(Bl. 23a): Grillparzer muß wieder krank sein, sonst wäre er schon gekommen; er hat seit langer Zeit mit seinem Hals zu thun, und muß die Luft meiden.

(23b): soviel sage ich aber auf Ehre, daß er (sc. Grillparzer) mir sagte, daß wenn Sie es für sich nicht convenable finden, so macht er ein Stück daraus, wozu ohnehin der 1. Plan war.

er hat es sich vorbehalten, es Ihnen selbst zu überbringen, sagte er mir.

Die Direction will nicht 150 Pfd. dafür geben, und soviel verlangt der Buchhändler, dem er es zur Disposition überlassen hat.

(24a): Grillparzer selbst hat kein Geheimniß daraus gemacht, daher können es schon viele Menschen wissen.

Daß er es nämlich für Sie geschrieben, hat aber tausend Aengste, ob es Ihnen zusagen werde.

er überläßt es Ihrer Beurtheilung und sagt, Sie können es stürzen, wenden und umkehren, wie es gut dünkt.

Ferner in ebendemselben Hefte derselbe Schindler:

(Bl. 28b): Bei Grillparzer war ich itzt. Li(ch)nowsky kommt gestern zu ihm, und sagt ihm, Sie hätten ihn geschickt, wegen dem Buch. Obwohl er es ihm nicht gern gegeben, und sich vorbehalten, mit Ihnen selbst zu sprechen, so hat er es ihm doch eingehändigt, indem er sagte, er werde sogleich es Ihnen übergeben. Ein(en) Brief, den er Ihnen letzthin schon mit dem Buch (29a) schicken wollte, gab er mit.

übrigens sollen Sie nicht glauben, daß er es an der schuldigen Aufmerksamkeit fehlen lassen, nur sein Hals hält ihn zu Hause.

er wird, sobald er ausgehen können, zu Ihnen kommen, weil er es selbst für nöthig hält, mit Ihnen darüber zu sprechen.

Ferner ebendort derselbe:

(Bl. 30a): Grillp. hat ein Sujet, die böhmische Dragomira, die er für Sie bearbeiten wird. Er hofft, es wird ein ausgezeichnetes Produkt werden, er ist ganz entzückt davon."

Auch der Graf Lichnowsky spricht in demselben Hefte von dem neuen Opernsujet Dragomira:

(Bl. 44a): Grillparzer wünscht selbst eine Unterredung mit Ihnen, ist bereit, manches nach Ihrem Wunsch zu ändern und will in der Folge Dragomira Böhmische Geschichte ganz für sie schreiben.

(44b): wenn sie eine Unterredung mit ihm haben, bitte ich sie mir es zu sagen.

Die Dragomira ist groß tragisch.

Grillparzer ist ein sehr liebenswürdiger und herzlicher Mann.

Im Verlaufe dieses Heftes tritt auch noch der Neffe Karl in die Aktion ein. Er vermeldet dem Oheim folgendes:

(Bl. 54b): Li(ch)nowsky war heute in großer Besorgniß

wegen der neuen Oper des Grillparzer, da er verpflichtet ist, diesem binnen wenig Tagen deine Antwort zu sagen, wann du anfängst, welche Aenderungen und wann sie fertig sein wird. Li(ch)nowsky wird sich beim Bruder so lange einquartiren, bis er die Antwort hat.

Wo ist die Oper?

(Bl. 55b): Wie ist die Oper von Grillparzer?

So viel aus diesem Grillparzerreichen Hefte. Wenn es auch schwer ist, aus diesem bunten, aber fesselnden Allerlei im Zusammenhange mit Grillparzers eigenen Erinnerungen ein vollkommen harmonisches Bild zu geben, so dürfte dennoch folgende Schlußfolgerung viel Wahrscheinlichkeit für sich haben. Grillparzer mag erst, wie wir bereits gehört haben, keinen hochtragischen Stoff für Beethoven als opportun angesehen haben. Er dichtet die „Melusine" und schickt diese durch den Generalintendanten von Dietrichstein an Beethoven. Nachher veranlassen ihn dennoch Unterredungen mit Lichnowsky oder Schindler, das hochtragische Sujet Dragomira für den Meister in Betracht zu ziehen. Das ist denn die „neue Oper", von welcher Lichnowsky und der Neffe sprechen, und die der Graf vom Dichter für Beethoven in Empfang genommen hat. Noch haben sich die beiden Künstler nicht gesprochen — und nun gibt es doppelt viel zu sagen, hie Melusine, hie Dragomira. Von einem sofortigen Besuche Grillparzers nach der Aufforderung von seiten Beethovens kann freilich nimmermehr die Rede sein. Wir werden aber bald Beweise genug erhalten, daß es bei dieser Gelegenheit zu mehreren, für beide Teile sehr fruchtbaren, Besuchen kam. Hierbei drängt sich nun die Frage auf: Hat Grillparzer wirklich einen Operntext „Dragomira" gedichtet oder entworfen — und wo ist dieses Werk geblieben? Die erste Ausgabe der Grillparzerschen Werke vom Jahre 1872 enthält und erwähnt nichts davon. Unter den mannigfachen Manuskripten, die von Grillparzer noch im Kreise Fröhlich vorhanden sind, mag sich möglicherweise noch dieses Opernbuch auffinden lassen.

Nun dürfen wir endlich Grillparzer zu Beethoven selbst begleiten. Daß der Dichter wiederholentlich bei Beethoven war, in der Stadt wie auf dem Lande, wird schon aus dem Umstande einleuchten, daß er persönlich in einer ganzen Anzahl von Konversationsheften aus dem Jahre 1823 erscheint. Die nun folgenden Grillparzerschen Aufzeichnungen, die hiermit, wie das Vorangehende aus denselben Konversationsheften, zum ersten Male mitgeteilt werden, beanspruchen für Freunde der Dicht- und Tonkunst ein gleiches Interesse. Der Kommentar soll sich nur auf das Allernotwendigste beschränken.

Der Zeitfolge nach erscheint Grillparzer bei Beethoven zuerst in einem Hefte, das entschieden dem Märzmonde des Jahres angehört. Denn gleich zu Anfang desselben (Sign. D 87, 14. Blatt) ist Herr Schickh, Redakteur des „Journals des Luxus und der Moden" bei Beethoven und schreibt:

(Bl. 2a): „Gestern (3. März) war Ihr Fidelio. Die Ouverture und zwei Stücke mußten wiederholt werden. Die Versammlung war im größten Enthusiasmus.

„Anbeten soll man sie, großer Mann!

(2b): „wenn nur ich Ihnen dienen könnte."

Und auf Blatt 6 in diesem Hefte erblicken wir zuerst Grillparzers eigene, deutliche Handschrift (alles mit Blei). Grillparzer schreibt dort:

„Ich mache diejenigen Veränderungen, die Ihnen nothwendig dünken.

„Ich bitte nur ungefähr eine Idee für das Duett zu geben; denn ich füge meine Gedanken den Ihrigen in Betreff dessen, was gesungen werden soll.

(6b): „Vielleicht dürfte dieses Duett nichts anderes enthalten, als die Freude der Minerba (!), im Gegensatz mit der trüben Warnung Merkurs (!)

„Die Erfindung einer neuen Handlung erkenne ich als nothwendig, sie ist aber nicht das Werk eines Augenblicks; weit schneller ist die Ausführung da, als die Erfindung, ich muß also

natürlich um Zeit bitten, das bei mir zu überlegen, und zu Hause durchdenken zu können.

(7a): „Soll ich Ihnen das Buch und meine Zeilen hier lassen —, so bitte ich es mir, so bald Sie es nicht mehr benöthigen, durch H. Schindler zu erhärten. — Was den Gedanken betrifft, eine Anspiegelung (!) auf die heutige griechische Zeit herzustellen, da würde die Censur ihr verneinendes Machtwort darin legen:

(Bl. 8a verkehrt): „Ich glaube es soll nur derjenige öffentlich auftreten, der ganz gewiß ist, wenn auch nicht gleich, doch einmal etwas Großes in die Welt zu schicken. Diese Ueberzeugung läßt sich nicht einreden.

„Ich meine, die Kraft dazu zu fühlen.

(7b verkehrt): „Das Resultat in Bezug auf die Cantate (!) wäre also dies. Sie haben die Güte, Buch und Schrift hier zu behalten und mir mit Ihren Bemerkungen (folgt 1 undeutliches Wort=Versehen?) zu übersenden; ich denke indessen den Stoff für mich nach, und so kommen wir vielleicht überein.

(8b) Kurz: Der Schluß ist Ueberlegung, und ich werde nichts arbeiten, ohne Ihnen vorher selbst oder mittelbar den Plan mitgetheilt zu haben."

(Schindler): „Werden Sie sich entschließen?" —*)

Dieses erste Erscheinen Grillparzers bei Beethoven gibt uns gleich eine artige Nuß zu knacken. Daß es sich hierin weder um die Melusine noch um die böhmische Heldin Dragomira handelt, hat der aufmerksame Leser schon aus den Namen

*) Eine bemerkenswerte Mitteilung über derartiges Aufschreiben bei Beethoven enthält die erwähnte Gerhard von Breuningsche Schrift aus dem Munde Grillparzers, der im Jahre 1860 mit diesem Beethovenfreunde über sein Verhältnis zu Beethoven sprach, nämlich (Neudruck S. 61): „Dazu kam noch daß die Conversation mit ihm im Allgemeinen sehr beschwerlich war; denn, abgesehen davon, daß man stets schreiben mußte, sprang er im Sprechen oft auf einen anderen Gegenstand über, während man noch schrieb; da mußte man ihn dann, bis man fertig war, erst an das vorhergegangene Gespräch wieder erinnern, und da gab es leicht Verwirrung" usw.

Minerva und Merkur und dem Worte „Kantate“ erkannt, hinter welche ich ein Ausrufungszeichen gesetzt habe. Von was für einer unbekannten Arbeit Grillparzers für Beethoven ist denn nun aber in diesem Gespräche die Rede? Jedenfalls von einer Kantate, in welcher antike Götter und Bilder, griechisches Wesen gepriesen ward. Dieses Rätsel kann wohl nur diese Lösung zulassen. Die oben mitgeteilte Unterhaltung zwischen Grillparzer und Beethoven hängt offenbar mit der Wiederaufnahme der „Ruinen von Athen“ zusammen, welche im Herbst 1822 stattfand. Der bekannte Volksdichter und Theaterdirektor Karl Friedrich Hensler, Dichter der Volksstücke „Das Donauweibchen“, „Rinaldo Rinaldini“, „Der Teufelsmüller“ usw., hatte bereits im Jahr 1821 das Privilegium des Josephstädter Theaters in Wien käuflich erworben. Er ließ das Theater neu aufbauen und setzte die Einweihung auf den Vorabend des kaiserlichen Namentages, den 3. Oktober des folgenden Jahres, fest. Die Direktion wählte die „Ruinen von Athen“ von Kotzebue und Beethoven, womit im Jahre 1812 das neue Theater in Pest eingeweiht worden war. Jetzt ward dem Volksdichter Carl Meisl der Auftrag, diesen Text zum Teil umzuarbeiten und den neuen Zeitverhältnissen anzupassen. — (Vgl. A. Schindlers Beethoven-Biographie, III. Aufl., II, S. 6f.*)) In dieser Dichtung sind nur die antiken Gottheiten Minerva und Merkur, die Grillparzer in jenem Konversationshefte erwähnt, von hervorragender Bedeutung. Minerva wird durch den Gottesbefehl Jupiters aus ihrem zweitausendjährigen Schlafe aufgeweckt und von Merkur in die neu aufblühende Handelsstadt an der ungarischen Donau geführt, um allda den Musen eine Stätte zu begründen. Jetzt soll Minerva, von Merkur geleitet, dieses Wunder auch in der schönen Kaiserstadt Wien und just da, wo eine irregeleitete Kunst gerade zur Entartung des Volkes beitragen hatte, vollziehen. Den Musen sollte da ein neues heilbringendes Heim gestiftet werden. So geschah es. Beethoven übernahm es gern,

*) Neudruck S. 329.

seine Musik zu den „Ruinen von Athen“ umzuarbeiten. Das größte künstlerische Ereignis dabei war die Neuschöpfung der grandiosen Ouvertüre op. 124 in C „Zur Weihe des Hauses“. Bei dieser Gelegenheit fehlte es nicht an Zerwürfnissen, Streitigkeiten, mit obligaten Beethovenschen Zornausbrüchen. Besonders war der Meister mit dem Volksdichter Meisl unzufrieden. Er machte diesen Dichterling auf unliebsame Weise durch sein Epigramm unsterblich: „Zum Meißel ist er gut, aber zum Bildner?!“ Wenn auch die Aufführung im Oktober 1822 sehr glänzend verlief, und wenn auch Beethoven von dem außerordentlich begeisterten Publikum mehrmals auf die Bühne gerufen ward, wo er an der Hand des Direktors Hensler erschien: so bewahrte er dennoch seine Unzufriedenheit mit der Meislschen Textarbeit. Und das wird der Grund gewesen sein, daß sich Beethoven mit dem immer berühmter werdenden Grillparzer in Verbindung setzte, um diesen zu veranlassen, den Text zu den „Ruinen von Athen“ nach seinem Ermessen würdig umzudichten. — Weder Grillparzers „Erinnerungen an Beethoven“, noch die Biographien Beethovens enthalten irgendeine Andeutung, daß der Tonmeister mit dem Dichter über eine Umdichtung des „Ruinen“-Textes konferiert habe. Die Konversationshefte bringen auch dieses an den Tag. — Die darauf bezüglichen Entwürfe Grillparzers müssen also im Manuskripte vorhanden sein. Den speziellen Grillparzerforschern entsteht hiermit ein Fingerzeig, Grillparzers Skizzen usw. zu den „Ruinen von Athen“ ausfindig zu machen. — Es mag hierbei noch erwähnt werden, daß noch später ein neuer verbindender Text zu den „Ruinen von Athen“ von Robert Heller gedichtet wurde. Dieser verbindender Text ist in dem von Hermann Joseph Landau herausgegebenen ersten poetischen „Beethoven-Album“ (Prag 1872) zum Abdruck gelangt (S. 63—66).

Von einer zweiten Unterredung zwischen Grillparzer und Beethoven gibt uns ein anderes Konversationsheft aus der Frühlingszeit 1823 Kunde (Sign. D 45, 65. Blatt). Erst schreibt der Neffe dort über den Dichter:

(Bl. 10b): „Grillparzer ist übel angekommen, sagt er.

Was ist der Gegenstand von Grillparzers Oper?

Dann Advokat Dr. B. Bach:

(Bl. 16b): Heute gehen Sie noch auf Ihre Güter. „Wird der Meister fleißig schreiben?"

„Die ganze Welt freut sich auf die neue Oper."

Weit später in diesem Hefte lesen wir die folgenden mannigfachen Aufzeichnungen Grillparzers selbst:

(Bl. 51a): Auf dem Lande wäre wohl bald das Uebel gehoben.

„Sie sollten Sauerbrunnen trinken; mir selbst hat es sehr viel Erleichterung verschaft."

„Johannisbrunnen."

„Wenn Sie erst so geplagt würden, wie ich, und ich bin sogar Beamter."

„Muß jedem Dummkopf nachstehen."

„Und doch möchte ich nirgends anders leben."

(51b): „Und die übrigen Deutschen sind in Pedanterie ertrunken."

„Gefühl ist hier."

„Den Musikern kann doch die Censur nichts anhaben. Wenn man wüßte, was Sie bei Ihrer Musik denken."*)

„Der Beamte (oder Curator, Censor) konnte wahrscheinlich nicht anders."

„Wann werden Sie auf's Land gehen?"

(52a): „Ich habe noch nichts gehört."

„Ich habe mich auch noch nicht erkundigt. Ich will es. —

(52b): „Ich sinne schon auf eine ganz ernste Oper."

„Drahomira."

„In der Oper ist die Poesie ja doch nur wegen der Musik da."

„Es soll eine Oper von Beethoven sein."

„Die Franzosen bringen manche Stoffe nicht anders an als bei Opern, — das bringt ihr guter Kopf zu dieser Arbeit."

*) Die Beethoven-Ausleger künftiger Zeit mögen sich diese beiden Grillparzer-Sätze ganz besonders einprägen.

(Bl. 53a): „und selbst schlechte Originalopern sind selten, alles Uebersetzungen."

„Eine große Schwierigkeit unserer Oper (sc. Melusine) wird sein, einen Tenoristen zu finden, der den Raimund spielen kann."

„Er ist gemein."

„Wenn Wild*) kommt, ob Sie nicht darauf anspielen könnten?"

„Die Unger**) ist nicht übel."

(Bl. 53b): „Und die Deutschen bringen es auch selten zur Ausbildung in der Koloratur."

„Ich bin auch ein Stümper in der Musik."

„Ich habe durch die Musik die Melodie der Verse gelernt."

„Die Musik ist die einzige Kunst, die die Neueren erfunden haben."

Man fängt schon wieder an, der Manier entgegenzugehen. Malerei, Poesie. —

(54a): „Jeder sollte sein eigenes Muster sein."

Damit schließen Grillparzers Schriftworte in diesem Heft. Das Tatsachenergebnis daraus ist, daß Grillparzer wirklich zwei Operndichtungen für Beethoven in Erwägung und Bearbeitung zog. Die „schöne Melusine" lag im ganzen fertig vor, während die hochtragische „Drahomira" erst in Angriff genommen werden sollte.

IV.

Noch zwei weitere Gespräche zwischen Grillparzer und Beethoven werden wir zu verzeichnen haben. Bevor dieses jedoch geschieht, wird es Zeit, Grillparzers eigene Auffassung von seinem Besuche bei Beethoven kennen zu lernen. Merkwürdigerweise scheint der Dichter, als er seine Erinnerungen schrieb, in seinem

*) Die berühmte Sängerin in Wien.

**) Vgl. den letzten Aufsatz in Bd. III dieses Werkes.

Gedächtnisse nur einen einmaligen längeren Besuch in der Stadt selbst aufbewahrt zu haben, nur da, wo es galt, über die „Melusine" zu konferieren. Grillparzer gibt uns aber dabei sehr interessante Mitteilungen über Beethovens Aussehen, Wesen und dergleichen mehr.

„Ich fand ihn" — so erzählt derselbe — „in schmutzigen Nachtkleidern auf einem zerstörten Bette liegend, ein Buch in der Hand. Zu Häupten des Bettes befand sich eine kleine Thüre, die, wie ich später sah, zur Speisekammer führte und die Beethoven gewissermaßen bewachte. Denn als in der Folge eine Magd mit Butter und Eiern heraustrat, konnte er sich mitten im eifrigen Gespräche, doch nicht enthalten, einen prüfenden Blick auf die herausgetragenen Quantitäten zu werfen, was ein trauriges Bild von den Störungen seines häuslichen Lebens gab.

Wie wir eintraten, stand Beethoven vom Lager auf, reichte mir die Hand, ergoß sich in Ausdrücken des Wohlwollens und der Achtung und kam zugleich auf die Oper zu sprechen. ‚Ihr Werk lebt hier,' sagte er, indem er auf die Brust zeigte, ‚in ein paar Tagen ziehe ich aufs Land, und da will ich sogleich anfangen, es zu componiren! Nur mit dem Jägerchor, der den Einzug macht, weiß ich nichts anzufangen. Weber hat vier Hörner gebraucht; Sie sehen, daß ich da ihrer acht nehmen müßte wozu soll das hinführen?' — Obwohl ich die Nothwendigkeit dieser Schlußfolge nichts weniger als einsah, erklärte ich ihm doch, der Jägerchor könne, unbeschadet des Ganzen, geradezu wegbleiben, mit welchem Zugeständniß er sehr zufrieden schien, und weder damals noch später hat er irgend sonst eine Einwendung gegen den Text gemacht noch eine Aenderung verlangt. Ja, er bestand darauf, gleich jetzt einen Contract mit mir zu schließen."

Doch Grillparzer erklärte, daß es ihm bei seinen Arbeiten nie ums Honorar zu tun wäre, Beethoven möge mit dem Buche machen, was er wolle, er würde nie einen Kontrakt mit ihm schließen.

„Nach vielem Hin- und Herreden oder vielmehr Schreiben,

da Beethoven Gesprochenes nicht mehr hörte, entfernte ich mich, indem ich versprach, ihn in Hetzendorf zu besuchen, wenn er einmal dort eingerichtet sein würde."

Nach einigen Tagen kam Grillparzers Verleger Wallishauser zu ihm, um dennoch den Kontrakt abzuschließen, da Beethoven darauf bestand. Der Verleger zahlte ein Geringes an den Dichter, wofür er alle Rechte erwarb. Zwischen Wallishauser und Beethoven kam ein anderer Kontrakt zustande. Grillparzer versichert uns ferner, daß er all diese Dinge nur erwähne, um Beethovens Äußerung zu Rellstab: „er habe anderes gewollt, als ich" zu widerlegen. Beethoven sei vielmehr so fest entschlossen gewesen die „Melusine" zu komponieren, daß er bereits Anordnungen über Dinge traf, die erst nach der Vollendung eintreten konnten. —

Uns hat jetzt das auch von Grillparzer schon angedeutete Zusammentreffen zwischen ihm und Beethoven in Hetzendorf zu beschäftigen, wo sich der Tondichter im Sommer 1823 aufhielt. Wie uns Grillparzer erzählt, besuchte er in diesem Sommer mit Schindler den Tonmeister auf dessen Einladung hin in jenem Kurorte. Der Dichter vermied es dort, das Gespräch auf die „Melusinen"-Komposition zu bringen. Sie machten einen gemeinsamen Spaziergang und unterhielten sich eifrig, soweit dieses „halb sprechend, halb schreibend" im Gehen möglich war. Mit besonderer Rührung ist der Dichter des Umstandes eingedenk, daß Beethoven, als man sich zu Tische setzte, ins Nebenzimmer ging und selbst fünf Flaschen Wein herausbrachte. Eine davon setzte er vor Schindlers Gedeck, eine vor das seine und drei Flaschen vor Grillparzers Teller, „wahrscheinlich", so meint der letztere, „um mir in seiner mild-naiven gutmüthigen Art auszudrücken, daß ich Herr sei, zu trinken, wie viel mir beliebte. Ein anderes Zeichen der Aufmerksamkeit Beethovens gegen seinen hochgeschätzten Gast scheint dieser nicht ganz recht gewürdigt zu haben. Der Tonmeister begleitete nämlich den Dichter in einem offenen Wagen bis zum Tore. Nachdem er

sich durch einen herzlichen Händedruck von ihm verabschiedet hatte, bemerkte er ein Papier auf dem Platze Beethovens. Grillparzer winkte Beethoven zurückzukommen, da er etwas vergessen habe. Doch dieser schüttelte den Kopf und lief mit lautem Lachen nur um so schneller nach Hetzendorf zurück, gleich als frohlockte er über eine wohlgelungene Hinterlist. In dem Papier fand nun Grillparzer genau den Betrag des bedungenen Fuhrlohnes. Und nun urteilt dieser so darüber:

„So entfremdet hatte ihn seine Lebensweise allen Gewohnheiten und Gebräuchen der Welt, daß ihm gar nicht einfiel, welche Beleidigung unter allen andern Umständen in einem solchen Vorgange gelegen hätte. Ich nahm übrigens die Sache, wie sie gemeint war, und bezahlte lachend meinen Kutscher mit dem geschenkten Gelde."

Ist dem wirklich so? Grillparzer war doch Beethovens Gast, — natürlich genug, daß dieser auch die Rückfahrt nach Wien für seinen Gast bezahlen wollte. Weder kann hier von einer wirklichen Beleidigung, noch auch von einem animus injuriandi die Rede sein; vielleicht hätte Beethoven eine andere Form zur Ausübung seiner Gastgeberpflicht wählen können.

Mit allerhand Varianten wird diese Anekdote auch von anderen Autoren erzählt, so in Nr. 73 der „Eleganten Zeitung" vom Jahre 1858 (vgl. L. Nohl, Beethovens Briefe 1865, S. 254). Danach gab er für Grillparzer nur zwei Flaschen Wein; außerdem ist bei der Fahrt von mehreren Passagieren die Rede usw. Nach der Erzählung dieser Begebenheiten in Emil Kuhs schon erwähntem Buche: „Zwei Dichter Österreichs" (S. 47—48), der unter anderem den doppelten Irrtum begeht, den Ort derselben nach Meidling (?) zu verlegen — es sollte dann wohl wenigstens „Mödling" heißen — wird des Meisters Zartgefühl im Geben und Wohltun dabei nicht übel herausgestrichen. Denn Beethoven wußte, daß Grillparzer nicht in den glänzendsten Verhältnissen lebte: darum hatte es Grillparzer auch sehr eilig, weil der Wagen sonst sehr teuer gewesen wäre. Hiernach legte Beethoven

keine Papiere auf seinen Sitz, sondern er „sprang, als auf sein Verlangen der Wagen anhielt, aus demselben und gab dem Kutscher, indem er ihm etwas zulispelte, rasch eine Banknote". Von Beleidigungen oder von verletzter Empfindlichkeit ist hier keinerlei Rede mehr*).

Es ist nun aber auch ein Konversationsheft vorhanden, in welchem Grillparzer selbst seine Tischkonversation in Hetzendorf führt. Wir werden gleich sehen, daß Grillparzer irrt, wenn er in seinen „Erinnerungen" sagt, von der Oper sei dort geflissentlich nicht die Rede gewesen. Es ist das Heft aus Hetzendorf: D Nr. 92, 14. Blatt. Grillparzers Schrift ist hier recht unleserlich. Er erscheint gleich auf

(Bl. 1a): „Man hat schon von mir verlangt, daß ich Poesien zur Schwermuth Verzüglichkeit (?) mitnehmen soll.

Mir ist jede Mittheilung doch immer widerlich; besonders selbst vorlesen.

Ohne daß erst die Stimmung gewonnen wird. Um etwas vorlesen oder vorspielen zu können müßte man ganz damit zufrieden sein.

Das ist aber wohl nie der Fall.

Sie meinen, der Beifall wäre das Größte (oder Schönste), wonach man strebt."

(1b): „Er hat doch aber auch mitunter eine große Freude an der Repräsentazion

Offenbar aber nie, um sich von der Rohheit seiner poetischen Zeitgenossen zu entfernen.

Er hat es als Schranke gegen die Zudringlichkeit gebraucht. Daher ist seine Darstellung auch so bildlich**).

Die Musik verstehen im Ganzen die Norddeutschen nicht viel. Etwas Höheres als den Freischütz bringen sie nicht hervor."

(2a): „Aussicht auf Frau und Kinder —

Sie werden nie heirathen?

*) Vgl. auch v. Breuning, a. a. O. (Neudruck S. 64).

**) Hier ist wahrscheinlich von Schiller die Rede.

Die Geister unter den Weibern haben keine Leiber und die Leiber keine Geister.

Ein zwischen Mauern eingeschlossener Gott kommt nicht wieder, damit ist's auf ewige Zeiten vorbei.

Neid! Neid! Neid!"

(2a): „Von mir hat er gesagt: ich schimpfte im Theater, indeß ich doch gar nicht ins Theater gehe.

Auch Mosel und Dietrichstein haben sich immer feindselig gegen mich benommen.

Sie haben mir die Pension genommen, die ich vom Theater hatte.

Auch Mosel hat für Sie nur darum Achtung, weil Sie ein Deutscher sind."

(3a): „Wenn diese Brut Künstler sein könnte, möchte ich keiner sein.

Mosel spricht von sich selbst als Tondichter.

Man versteht so leicht, was sie thun und vornehmen, das macht ihr Glück von oben. —

Sie wollen von keiner Beschränkung wissen und sind die Beschränktesten."

Nun bringt Grillparzer das Gespräch auf seine Oper „Melusine" und später auf die „Drahomira".

(Bl. 3b): „Sind Sie noch immer der Meinung, daß statt des ersten Chores in unserer Oper etwas anderes substituirt werden sollte?

Vielleicht nur ein paar Töne (4a) des Jägerchores, fortgesetzt durch ein unsichtbares Nymphenchor.

Ich habe mir überhaupt gedacht, ob es nicht passend wäre, jede Erscheinung oder Einwirkung Melusinens durch eine wiederkehrende, leicht fassende Melodie zu bezeichnen. Könnte nicht die Ouverture mit dieser beginnen, und nach dem rauschenden Allegro auch die Introdukzion durch diese selbe Melodie gebildet werden."*)

*) Man beachte diese höchst interessante Äußerung des Dramatikers, der hier klar auf ein „Melusine-Motiv" hindeutet.

(Bl. 4b): „Diese Melodie habe ich mir als diejenige gedacht, auf welche Melusine ihr erstes Lied singt.

Drahomira.

Ich werde ihnen den Plan dieser Drahomira schriftlich mittheilen.

Als er die Freiheit von Griechenland proklamirte.

Ihre Musik bleibt uns doch ganz unbegreiflich."

Nun fehlt in diesem Hefte alles bis Blatt 10.

(10a): „(Grillparzer): Eifer und Ehrgeiz.

Er ist ein Narr und Pedant.

Vogel sagte mir, wir haben 2 Jahre über die Iphigenie studirt, nun aber wissen wir bei jedem Tone davon den Grund, warum ihn Gluck gesetzt.

So viel hat Gluck selbst nicht gewußt. Vogel war auch in Ihrem Fidelio nicht gut.

Und doch kann ich mich mit jenen nicht vereinigen, die die italienische Oper unbedingt verwerfen."

(10b): „Meiner Meinung nach giebt es 2 Gattungen der Oper, von denen die eine vom Text ausgeht, die zweite von der Musik, letztere ist die italienische Oper.

Lablache und zum Teil die Fodor*) sind bessere Schauspieler, als die deutsche Oper jemals hatte.

Vielleicht hat sich auch Mozart durch die italienische Oper gebildet.

Jetzt ist es noch schlechter."

(11a): „Sie würden Mühe haben, für Ihre Oper Sänger aufzufinden."

Damit schließen Grillparzers Worte in diesem Hetzendorfer Hefte. Es muß daran erinnert werden, daß Beethoven in dieser Zeit dermaßen für die italienischen Sänger schwärmte, daß er sich mit dem Gedanken trug, eine Oper eigens für die Italiener in Wien zu schreiben. —

*) Sänger der italienischen Oper in Wien unter Barbaja.

Nach Grillparzers „Erinnerungen“ hätte er nach diesem Sommerbegegnis Beethoven später nur noch einmal gesprochen, wo — weiß er nicht mehr. Der Meister habe ihm damals gesagt: „Ihre Oper ist fertig!“ „Ob er damit meinte: fertig im Kopfe oder ob die unzähligen Notatenbücher, in die er einzelne Gedanken und Figuren zu künftiger Verarbeitung, nur ihm allein verständlich, aufzuzeichnen pflegte, vielleicht auch die Elemente jener Oper bruchstückweise enthielten, kann ich nicht sagen.“ Mit Hilfe der Konversationshefte kann auch dieses wieder beträchtlich ergänzt und berichtigt werden. Man darf sich nicht verhehlen, daß unser Dichter, der noch positiv versichert: „Gewiß ist, daß nach seinem Tode sich nicht eine einzige Note vorfand, die man unzweifelhaft auf jenes gemeinschaftliche Werk hätte beziehen können“ — daß Grillparzer also von einer gewissen Verstimmtheit gegen Beethoven befangen war, als er seine „Erinnerungen“ schrieb; denn der Ton darin ist nicht so herzlich, auch nicht so verehrungsvoll, wie überall da, wo Grillparzer direkt und indirekt in den Konversationsheften auftritt.

In einem anderen Hefte aus Hetzendorf, im Sommer 1823 (ohne Signatur, 50 Blatt stark) teilt Schindler mit:

(36a): „Grillparzer empfiehlt sich Ihnen, er wird Sie auch nächstens besuchen — und Ihnen die Freudenbotschaft selbst bringen, daß er itzt im Büreau des (Grafen) Stadion angestellt ist.“

„er will schon Mittwoch hinaufgehen.“

Im Winter dieses Jahres 1823 ist dann Grillparzer wieder einmal bei Beethoven und führt mit ihm abermals ein interessantes Gespräch.

Dieser Besuch war höchstwahrscheinlich die Folge einer direkten brieflichen Einladung von seiten Beethovens; es ist dies der einzige bis jetzt vorhandene und abgedruckte Brief Beethovens an Grillparzer, der hier nicht fehlen darf*).

*) Beeth. Sämtl. Briefe IV, S. 340.

Beethoven schreibt:

„Werther Verehrter!

Die Direkzion möchte gern Ihre Bedingungen über Ihre Melusine wissen; so weit hat sie sich schon selbst erklärt, und dies ist wohl besser, als sich in d. g. selbst aufdringen. — Mein Haußwesen ist seit einiger Zeit in großer Unordnung, sonst hätte ich Sie schon aufgesucht und mich gebeten wieder zu besuchen. — Vor der Hand schreiben Sie mir oder der Direkzion selbst Ihre Bedingungen, ich werde sie dann selber übermachen; überhäuft konnte ich mich weder früher noch jetzt Ihnen nähern, ich hoffe, daß dies auch einmal sein wird, — meine Nr. ist 323.

Nachmittags finden Sie mich auf im Caffeehause der goldenen Birne gegenüber; wollten Sie kommen, so bitte ich Sie allein zu kommen; dieser aufdringende Appendix von Schindler ist mir schon längst, wie sie in Hez. (= Hetzendorf) müssen bemerkt haben, äußerst zuwider, — otium est vitium. Ich umarme Sie von Herzen und ehre Sie

Ganz Ihr

Adresse: Beethoven."

An Seine Wohlgeboren Herrn Grillparzer K. K. Hofconcipist.

Daraufhin machte Grillparzer dem Tonmeister wieder einen Besuch und schrieb bei ihm folgendes Allerlei auf (Heft Sign. D 124, 20. Blatt):

(Bl. 2b): „Die Censur hat mein Trauerspiel Ottokar*) verboten. Sogar den Druck will man nicht erlauben.

Es ist zu sehr auf Oesterreich berechnet.

---

*) Dieses Grillparzersche Drama hatte die merkwürdigsten Schicksale. Am 19. Februar 1825 konnte es endlich zum erstenmal aufgeführt werden, nachdem es zwei Jahre lang in der Zensur verblieben war. Hier galt es für verschollen oder verloren, als zufällig von Seiten der Kaiserin danach gefragt wurde. So kam es wieder ans Tageslicht. Der mühsam aufgefundene „Ottokar" ward der Kaiserin vorgelesen und von dieser dem Kaiser empfohlen. So erlebte er endlich seine Auferstehung.

Meins liegt an Oesterreich.

Es ist leider eigentlich patriotisch.

Niemand kann den Grund des Verbotes begreifen.

Sie haben die Melusine wieder vorgenommen?

Ich habe schon früher mich 2 Mal an die Direktion gewendet, aber keine Antwort erhalten.

Ich habe auch schon früher erklärt, hundert Dukaten dafür fordern zu müssen."

(Bl. 3a): „Weil dann doch eigentlich aller Vortheil eines Opernbuches sich auf jenes Theater beschränkt, wo es zum ersten Mal aufgeführt ward.

Ich hätte aus demselben Stoffe ein rezitirtes Schauspiel machen können, das mir mehr als 3 Mal so viel getragen hätte.

Ich muß so viel fordern, um meine Verbindlichkeiten gegen Wallishauser erfüllen zu können.

Sie geben für gewöhnliche Opernbücher bis 300 f. Konventionsgeld.

Haben Sie schon angefangen zu komponiren?

Wollten Sie mir wohl aufschreiben, wo Sie Aenderungen wünschten?

Weil aber doch das Stück mit einer Jagd beginnen muß.

Vielleicht wenn die letzten Töne eines verhallenden Jagdchores sich nur mit der Introduktion mischten, ohne daß die Jäger selbst auftreten.

Mit einem Nymphen-Chor anfangen zu lassen, würde vielleicht die Wirkung dieses Chors am Schlusse des 1. Aktes schwächen —

Aber das patriotische Drama ward späterhin dennoch wieder auf lange Zeit als „politisch nicht opportun" bei Seite gelegt. H. Laube, dessen Examen über Ottokar ich diese Dinge entnehme, bemerkt noch dazu (Gesamtausgabe IV, S. 176, vom Jahre 1872): „Es ist uns nicht erinnerlich, daß irgend ein einheimisches oder fremdes dramatisches Werk eine so eingehende Beurtheilung erfahren hätte, als dieses. Es wurden ganze Abhandlungen darüber geschrieben."

Ich verstehe mich so eigentlich auf Operntexte nicht.

Sie wollen bis September es dem Theater übergeben.

Die Direktion will sich im Publikum Kredit machen."

(4a): „Scheint Ihnen der Text der Oper nicht auch zu lang?

Wem gedenken Sie die Rolle des Raimund zu geben?

Man spricht von einem jungen Tenor, der vielleicht bis dahin die Bühne betreten soll.

Ich glaube, er heißt Cramolini und soll bei einer hübschen Gestalt eine sehr schöne Stimme haben.

Man sagt, die Direktion lasse ihn unterrichten.

Forti ist doch etwas plump.

Ich erwarte also Ihre Vorschläge zu Abänderungen schriftlich, vielleicht bald? Ich bin jetzt unbeschäftigt."

(4b): „Ich bin zu allem bereit.

Er ist etwas prosaisch.

Ein Oratorium kann auch leicht zu dramatisch sein.

Wenn zuviel Handlung vorausgesetzt wird, die der Zuschauer nicht sieht und also nicht begreift.

Eigentlich kann man ja Jesus Christus nicht musikalisch ausdrücken.

Die Musik muß Schmerz ausdrücken, menschlichen Schmerz, wo bleibt da der Gott?"

(5a): „Ich habe mir immer die Judith als einen guten Stoff für ein Oratorium gedacht.

Drahomira.

Viel Abwechselung, große Charaktere, —
besonders die Mutter des heiligen Herzogs Wenzel von Böhmen.

Einer ihrer Söhne tödtet den Andern. Sie selbst ist Heidin, ihr besserer Sohn Christ.

Man zeigt noch in Prag den Ort, wo sie sammt Wagen und Pferden von der Erde verschlungen worden ist.

(5b): „Wenn meine Hoffnung hier ganz verschwunden ist, will ich es doch nach Berlin schicken.

Er ist geistreich, aber nur sind seines Gleichen höchstens noch hier Bediente."

Damit hören die Aufzeichnungen Grillparzers bei Beethoven in diesem Jahre auf. Gerade diese hier sind in mehr als einer Beziehung lehrreich. Im Gegensatze zu seinen „Erinnerungen" stellt es sich als gewiß und natürlich heraus, daß die Honorarfrage hinsichtlich seiner „Melusine" und anderer Werke dem Dichter keineswegs gleichgültig ist. — Die Äußerung über die musikalische Behandlung der Leiden des Heilandes würde Grillparzer wohl nicht getan haben, wenn er etwa eine der Bachschen Passionsmusiken gekannt hätte. Aber die süddeutschen, überhaupt die katholischen Länder nahmen damals noch wenig Notiz von der gewaltigen protestantischen Kirchenmusik des Leipziger Thomaskantors. Überdies ward Bachs Hauptwerk — die Matthäus-Passion, welche die fast typisch gewordene musikalische Gestaltung des Erlösers enthält, erst zwei Jahre nach Beethovens Tode, 1829, durch Felix Mendelssohn-Bartholdy in Berlin nach langem Todesschlafe zu neuem Leben auferweckt. Was Grillparzer über Operntexte und besonders über die „Melusine" selbst sagt, verdient alle Beachtung. Bekanntlich kam dieses Opernbuch späterhin vom Verleger in die Hände des Komponisten Konradin Kreutzer, der es komponierte, ohne mit seiner „Melusine" sonderlich zu reüssieren. — Und doch ist der Text anziehend, für einen berufenen Romantiker wie geschaffen. Sollte sich gegenwärtig wieder jemand des Textes bemächtigen, so wird er gut tun, die hier von Grillparzer vor Beethoven darüber gemachten Bemerkungen besonderer Beachtung zu würdigen.

V.

Nach diesem Besuche im Herbst 1823 erscheint Grillparzer weder in diesem Jahre, noch 1824 und 1825 wieder bei Beethoven. Nichtsdestoweniger ist aber in den Konversationsheften dieser Zeiten noch sehr viel von ihm die Rede, besonders wegen

der Oper. Der Graf Lichnowsky, Schindler, Robert Schickh, der Bruder, der Neffe, die Sängerin Unger und andere bestürmten den Meister immer aufs neue und immer vergeblich, doch endlich die „Melusine" zu komponieren. — Einiges mag noch mitgeteilt werden. In jenem Grillparzerhefte selbst schreibt bald darauf energisch und drastisch Robert Schickh:

(Bl. 11a): „Warum schreiben Sie denn die Grillparzersche Oper noch nicht?

„Die Oper schreiben Sie zuerst, und dann kann man nur wünschen, daß Sie sich an ein Requiem machen!

„Kinder und Narren sagen die Wahrheit." —

Im Oktober desselben Jahres ist die reizende Sängerin Fräulein Unger zum ersten Male bei Beethoven. Sie ist für die Oper als Titelheldin ausersehen. Sie schreibt dabei unter anderem auf (Heft: Sign. D. 53, 36 Bl.) (Bl. 1b: „Haben Sie schon für Melusine etwas fertig?

Forti hat es gelesen und ist davon entzückt, ich dachte, er wäre der passendste, die Rolle des Ritters zu spielen.

Sollte er nicht einen Verliebten mit mehr Geschicklichkeit als jeder andere spielen können?

„Die Oper soll in die Burg kommen." — —

Bald erscheint der Neffe und vermeldet

(Bl. 2b): „Der Bruder wird Dir schon gesagt haben, daß Düport sich das Buch von Grillparzer ins Französische übersetzen läßt, um es gut durchstudiren zu können." Und später derselbe (Bl. 10b): „Bald wird nun eine entscheidende Antwort von Düport kommen, worin Alles angenommen, und um die Oper gebeten werden wird."

In einem Hefte vom November 1823 (Sign. D. 95, 40 Bl.) schreibt Graf Lichnowsky auf Bl. 24a: „Wenn Sie wollen, die Direction macht gleich mit Vergnügen Contract.

24b: Reden Sie mit Grillparzer deswegen, ihm wird es auch eins sein.

Vor einigen Tagen fragte Düport schon wegen der Oper." —

Im April 1824 war Grillparzer, wie wir bereits wissen, voller Sorgen um das Schicksal seines „Ottokar". Schindler schreibt in dieser Zeit einmal darüber beim Meister auf (Heft 109 D., 49 Bl.) in Bl. 4b: „Grillparzer begegnete mir gestern und beklagte sich jämmerlich über die Chicane und Niederträchtigkeiten, die man gegen ihn ausübt. Sein Trauerspiel ist bei der Censur durchgegangen, Hofrat Oms erklärte, er könnte kein Wort streichen; nichts destoweniger läßt es ihm der Graf Sedlnitzky nicht ausfolgen, also weder aufführen, noch drucken; der Kaiser weiß nichts davon, sondern, wie G. sagt, blos der Graf Sedlnitzky." —

Wie lebhaft man sich im Beethovenschen Kreise für den edlen Dichter interessierte, verraten auch allerlei andere Aufzeichnungen über das Schicksal des „Ottokar" und über das, was damit zusammenhing. So in einem Hefte des Jahres 1824, Sign. D. 125, 26 Bl. Schindler schreibt dort (Bl. 5a): „Der arme Grillparzer ist aber zu bedauern, sein Ottokar wird nicht gegeben, weil ihn die Censur fürchterlich zugerichtet hat und die Regisseure wollten ihn zu ihrer Einnahme geben.

Ich höre auch, daß er deshalb selbst beim Kaiser war. Es wird sich wohl bald aufklären, was damit eigentlich geschehen soll."

Ferner Bl. 8b: „Grillparzer empfiehlt sich Ihnen vielmals. Er wird Sie noch dieser Tage besuchen. Sein Ottokar ist nun nicht gestrichen, sondern gänzlich verboten worden. Er ist ganz consternirt.

Der ist schon hier so wie verloren, sowohl als Dichter, wie als Beamter.

... er fühlt es selbst schon.

Er kann nie vor 3 Uhr das Bureau verlassen, folglich auch gar keine Einladung annehmen, so sagt er mir heute. Trifft er Sie nicht zu Hause, so wird er Sie hier aufsuchen.

Er war hocherfreut, als ich ihm versicherte, daß Sie die Oper schreiben (9a) werden. Er war schon vom Gegentheil

überzeugt; was auch die Ursache war, daß er sich bei Ihnen nicht sehen ließ, denn er will sich deshalb Ihnen nicht aufdrängen."

Der „Ottokar" konnte endlich im Februar des Jahres 1825 die erste Aufführung erleben. — Auch in den Konversationsheften ist nicht selten von diesen „Ottokar"-Abenden die Rede. — So schreibt des Meisters Bruder Johann einmal im März auf (Heft D. 42, 46 Bl.): „Gestern war es im Ottokar wieder sehr voll" (Bl. 30b).

Grillparzer hielt sich selbst, wie wir noch hören werden, für einen Hypochonder. Bereits im Jahre 1825, im Hochsommer, ist einmal, unter steter Anerkennung seines hellen Verstandes, von seiner Gemütskrankheit die Rede (Heft D. 2, 48 Bl.). Da schreibt der jugendliche Karl Holz auf (Bl. 24a): „Grillparzer hat den Nagel besser auf den Kopf getroffen."

(25a): „Und er ist gemütskrank." —

Ferner derselbe (Bl. 27a): „Stadler. — Grillparzer nennt ihn den Notenreiter."

Es ist vom wohlbekannten Abbé Stadler die Rede, von dem unter anderem erzählt wird, daß er in der Regel den Konzertsaal verließ, sowie ein Beethovensches Werk bevorstand. — In der allerletzten Zeit Beethovens trat ihm Abt Stadler etwas näher.*)

Je mehr nun Beethoven im Jahre 1825, trotz des neuen Impulses, den der Besuch Rellstabs gab, den Gedanken einer neuen Opernkomposition preisgab, um so mehr beschäftigte ihn neben seinen Quartettschöpfungen die Idee zu einem neuen Requiem oder zu einem neuen Oratorium biblischen Inhalts. Auch hierbei denkt man in seinen Kreisen stark an Grillparzer. So schreibt Holz in einem Hefte, das wahrscheinlich dem Herbste 1825 angehört (D. 99, 48 Bl.) folgendes darüber auf:

„Wenn's mit Bernard nichts ist, so würde Grillparzer der beste sein für den Text eines Oratoriums."

---

*) Vgl. S. 39f.

Ende des Jahres werden in Grillparzer noch einmal Opernhoffnungen durch Beethoven erweckt. In einem Hefte aus dieser Zeit (D. 76, 47 Bl.), worin unter anderem Beethoven selbst die bekannte, bedeutsame Sentenz niederschreibt:

„Nur das Lob eines selbstbelobten kann freuen."

(Bl. 27b) notiert Holz auch manches über Grillparzer auf; so auf Bl. 14b: „Grillparzer hat Lebensansicht und poetisches Gefühl und Darstellungsgabe"; und weiterhin (Bl. 38b): „Den Grillparzer freute die Nachricht wegen der Oper."

Außerordentlich erstaunenswert bleibt es, daß Grillparzers Gedächtnis gar nichts von einer Unterredung aufbewahrt hat, die er noch im letzten Lebensjahre Beethovens mit diesem hatte. In seinen „Erinnerungen" schreibt Grillparzer, da er von seiner „Melusine" spricht, noch folgendes:

„Gewiß ist, daß nach seinem Tode sich nicht eine einzige Note vorfand, die man unzweifelhaft auf jenes gemeinschaftliche Werk (sc. Melusine) hätte beziehen können. Ich blieb übrigens meinem Vorsatze getreu, ihn, auch nicht auf's Leiseste, daran zu erinnern, und kam, da mir auch die Unterhaltung auf schriftlichem Wege lästig war, nicht mehr in seine Nähe, bis ich, im schwarzen Anzuge und eine Kerze in der Hand, hinter seinem Sarge herging."

Die Konversationshefte des Jahres 1826 werden jedoch den augenscheinlichen Beweis liefern, daß Grillparzer noch in diesem Jahre mehrfach mit Beethoven zusammentraf, vornehmlich in einem Wirtshause, in welchem echtes Regensburger Bier eingeschenkt wurde, zu einer Zeit, wo der junge Geiger C. Holz der spiritus rector bei Beethoven war.

In einem Hefte aus dem Frühlinge dieses Jahres (1826; Sign. D. 88, 96. Blatt) unterhält Holz seinen hochverehrten Meister auch einmal über die Vortrefflichkeit des bayrischen Gerstensaftes. Da schreibt er einmal (Bl. 93a):

„Grillparzer kommt täglich, aber erst um 10 Uhr."

(Bl. 83b): „Es ist besser, als unter den Tuchlauben (Straße

in Wien). Das heißt: echt bayrisches Bier; ob es gerade von Regensburg ist, weiß ich nicht.

Das beste bayrische Bier ist in Straubing.

In München ist es so schlecht, wie hier" usw.

Bald darauf erscheint dann Grillparzer selbst in Beethovens Gesellschaft und führt — so weit die Hefte aufbewahrt sind — zum letzten Male eine lehrreiche Unterhaltug mit dem Tondichter. — Es mag sehr wohl sein, daß der folgende Dialog in dem oben angedeuteten bayerischen Bierlokale stattfand, in dem Beethoven, Grillparzer und Holz gemütlich beisammensaßen — Grillparzer schreibt also in demselben Hefte (Bl. 87a):

„Die Censur hat mich umgebracht.

Man muß nach Nordamerika reisen, um seinen Ideen freien Lauf zu lassen.

Ich habe vor einiger Zeit die unangenehmste Polizeigeschichte gehabt.

Blos um einiger Juden (? undeutlich) willen.

Werden Sie heuer nicht auf's Land gehen?

Was erwarten Sie von der Oper unter Barbaja?

Im Theater an der Wien, abgesondert, wäre für die deutsche Oper noch zu hoffen."

(Bl. 87b): Und doch wird außer Wien nirgends in Deutschland etwas bedeutendes für die Oper geleistet werden.

Ich glaube, daß die Berliner mehr das Beiwerk der Oper lieben, als die Musik.

Sagt Ihnen Weber's Euryanthe zu?

Mehr Poesie als Musik.

Die Welt hat ihre Unschuld verloren, und ohne Unschuld schafft und genießt man kein Kunstwerk.

Die Loosung unserer Tage ist Kritik.

Weber ist ein kritischer Componist.

Er hat hier sogar dem Castelli den Hof gemacht.

(Bl. 88a): „Ich bin stumpf geworden.

Der Musiker hat keine Censur.

Zugleich sind aber die ausländischen Literatoren gegen Alles eingenommen, was aus Österreich kommt. Es besteht ein eigentlicher Bund gegen die österreichischen Schriftsteller in Deutschland.

Ich bin trotz allem halb in Österreich verliebt.

Im Grunde haben meine Arbeiten stufenweise immer weniger gefallen.

Haben Sie Ottokar gelesen?

Ich habe das Unglück, hypochondrisch zu sein. Das erklärt viel. Meine Arbeiten machen mir keine Freude."

(Bl. 88b): „Hätte ich den tausendsten Theil Ihrer Kraft und Festigkeit.

War keine Zeit, wo die Ereignisse des Lebens Sie auf längere Zeit im Arbeiten gestört haben?

Liebesverhältnisse zum Beispiel?

Um ½10 Uhr.

Damit bricht diese denkwürdige Unterredung ab. Wenn man sich auch meistens Beethovens Gegenrede wohl denken kann, so bedauert man dennoch nicht an wenigen Stellen, daß man dieselbe nicht von ihm selbst schwarz auf weiß — oder hier vielmehr: bleigrau auf gelb — besitzt. Darum bleibt es doppelt interessant, wie sich Holz später — nach Grillparzers Fortgehen — über ihn und diese Unterredung ausspricht. Holz schreibt:

(Bl. 91a): „Er hat zu wenig Festigkeit.

Die Ahnfrau hat er in 14 Tagen entworfen und vollendet und sie ist in vieler Rücksicht sein bestes Werk.

Er kann schnell schreiben, der Genius ist da, aber er darf durch nichts aufgehalten werden.

Bei ihm treten noch die Verhältnisse als Beamter ein.

Er hat ein andres Fach.

Mehr Wissenschaft als Kunst."

(Bl. 91b): „Er hatte einen Gehalt von 1200 Fl., aber der Herr Musikgraf verlangte dafür eine so große Kaufarbeit;

deshalb leistete Grillparzer auf den Gehalt Verzicht, denn er sah ein, daß man dergleichen nicht auf der Maschine machen kann.

Auf Grillparzer hat es gewiß großen Einfluß, daß sie ihm heute so Muth zugesprochen haben. Es scheint, daß er sich gerne nachgiebt."

(Bl. 92a) „Er ist hypochondrisch.

Houwald ist gut, aber Grillparzer steht doch höher.

Wenn man so etwas sieht, lernt man erst die Freiheit so recht schätzen.

Grillparzer ist so ängstlich; er ist immer mit seinen eigenen Werken unzufrieden."

Trotz jenes Tages, an dem Grillparzer so offenbare Beweise von Beethovens Freundschaft und Verehrung für ihn empfing, konnte er es nicht verwinden, daß Beethoven seinen Operntext so unbeachtet ruhen ließ. Wenigstens muß man das aus Aufzeichnungen in einem Hefte schließen, das bald darauf benutzt wurde, Juni oder Juli 1826 (Sign. D. 128; 32 Bl.). Da schreibt wieder der unermüdliche Holz:

(Bl. 8b): „Mit Grillparzer sprach ich gestern.

Ich sagte ihm davon.

Er war sehr unzufrieden; er sagte, er wolle gerade keinen großen (Bl. 9a) Ruhm darin setzen, doch wüßte er nicht leicht einen Operntext, der in musikalischer und scenischer Rücksicht so passend wäre.

Weber hat schon zweimal gejagt.*)

Es ist schade um die schönen Verse, die im Jagdchor sind gerade sehr gut."

So kam der Herbst des Jahres 1826 ins Land. Grillparzer ward wieder einmal Wien-müde, es drängte ihn fort. So lesen wir auch in einem Hefte dieses Jahres (Sign. D. 100, 47 Bl.) von C. Holz' Hand die Worte:

(Bl. 21b): „Grillparzer ist auf 6 Wochen nach Berlin

*) Im „Freischütz" und in der „Euryanthe".

abgereist. Er hat mit großer Mühe die Erlaubniß erhalten, aufs Land gehen zu dürfen.

Er wird auch nach Weimar gehen, um Göthe zu sehen."

Beethoven begab sich nach Gneixendorf, auf das Gut seines Bruders, um Heilung für seine schwer zerrüttete Gesundheit zu finden. Armer Wahn! Als todkranker Mann kehrte der Meister im Dezember 1826 nach Wien zurück. So sahen sich denn die beiden Edlen nicht wieder.

Am 26. März 1827 nachmittags $5^3/_4$ Uhr hauchte Beethoven seinen Geist aus. Diejenigen, denen die Anordnung der Begräbnisfeier oblag, vornehmlich Stephan von Breuning und A. Schindler, wußten, daß niemand berufener sein konnte, die Leichenrede zu verfassen, als F. Grillparzer. So geschah es denn auch. Wenn nun auch des Dichters wunderschöne Grabrede auf Beethoven, die vom Hofschauspieler Heinrich Anschütz gesprochen ward, bekannt ist, so doch weit weniger manch ein Umstand, der den Dichter dabei beseelte. So erzählt Grillparzer in seinen „Erinnerungen an Beethoven", daß ihn die Nachricht von Beethovens nahe bevorstehendem Ende um so tiefer erschüttert habe, als er „keine Ahnung von Beethovens Krankheit hatte". (?!) Andern Morgens begann er seine Rede.

„Ich war" — so erzählt Grillparzer — „in die zweite Hälfte gekommen, als Schindler wieder eintrat, um das Bestellte wieder abzuholen, denn B. wäre eben gestorben. Da that ich einen starken Fall im Innern, die Thränen traten mir aus den Augen und wie es mir auch bei sonstigen Arbeiten ging, wenn wirkliche Rührung mich übermannt, ich habe die Rede nicht in der Prägnanz vollenden können, in der sie begonnen war. Sie wnrde übrigens gehalten, die Leichengäste entfernten sich in andächtiger Rührung, und — Beethoven war nicht mehr unter uns."

Grillparzer hat diese Rede auch seinen „Erinnerungen" einverleibt. Die sich dafür Interessierenden mögen nun erfahren, daß dieser Text der Rede von dem sonst bekannten manche

nicht unwesentliche Varianten enthält. Hier fügte der nacharbeitende, feilende Künstler ein weiteres zum alten hinzu*).

Von sonstigen Einzelheiten, die Grillparzer bei dieser Gelegenheit noch über Beethovens Wesen vorträgt, sei — zur Abrundung des ganzen Verhältnisses — noch folgendes erwähnt. Grillparzer bestätigt es, daß Beethoven Schiller „sehr hoch hielt", er behauptet ferner, daß Beethoven das Los des Dichters den Musikern gegenüber „als des beglückteren pries". Webers „Euryanthe", die damals neu war, schien ihm wenig zu gefallen. Anfechtbar ist aber Grillparzers Ansicht, wonach es „im Ganzen doch Webers Erfolge sein dürften, die in ihm den Gedanken hervorriefen, selbst wieder eine Oper zu schreiben". — Aber der Dichter scheint trotz seiner ihm so am Herzen liegenden „Melusine" doch erkannt und eingesehen zu haben, daß diese einem Beethoven dennoch nicht genügen konnte.

Er sagt zutreffend: „Er (Beethoven) hatte sich aber so sehr an seinen ungebundenen Flug der Phantasie gewöhnt, daß kein Opernbuch der Welt imstande gewesen wäre, seine Ergüsse in gegebenen Schranken festzuhalten. Er suchte und suchte und fand Keines, weil es für ihn Keines gab."

Nur das scheint Grillparzer nicht erkannt zu haben, daß dem Schöpfer des „Fidelio" jedenfalls kein romantischer Stoff genugtun konnte, dazu stand sein Geist, sein ganzes Streben zu fest auf realem Boden der gegenwärtig leidenden Menschheit**).

Auch nach Beethovens Tode huldigte Grillparzer als Dichter und Ästhetiker seinem hochverehrten Freunde. Mehrere in der Gesamtausgabe enthaltene Gedichte sind dem Kultus Beethovens

---

*) Vgl. auch den Anhang dieses Aufsatzes.

**) Für uns bleiben die tiefgründigen Ausführungen Ad. Bernh. Marx' zu Recht bestehen, die er am Schlusse des ersten Bandes seines „Beethoven" gibt. Sie klären so deutlich darüber auf, warum der Meister eine zweite Oper nicht schrieb, daß der liebevoll in Beethovens Wesen sich Versenkende eines weiteren nicht bedarf. Und alles wird aus inneren Gründen hergeleitet.

geweiht. So das kleine Gedicht „Wanderszene“: „Es geht ein Mann mit raschem Schritt“ — mit dem Schlußverse: „Der Mann mich an Beethoven mahnt“. — Das erste poetische Beethoven-Album von Landau enthält dieses Gedicht ebenfalls (S. 106). Ein großes, bedeutsames Gedicht von Grillparzer aus dem Jahre 1807 ist: „Beethoven“. Es beginnt also:

Abgestreift das Band der Grüfte,
Noch erschreckt, sich findend kaum,
Flog die Seele durch den Raum
Dünn und leichtgespannter Lüfte.

Ein eigenes Gedicht entstand, als Clara Wieck (Schumann) die Wiener durch ihr Beethovenspiel entzückte nämlich:

Clara Wieck und Beethoven F-moll-Sonate, also beginnend:

Ein Wandersmann, der Welt, des Lebens satt,
Schloß seine Zauber grollend ein
Im festverwahrten, demantharten Schrein,
Und warf den Schlüssel in das Meer und starb.
usw.

(Gesamtwerke I, S. 118.)

Wenig bekannt ist sein verbindender Text (Deklamation) zu Beethovens Musik zu „Egmont“. Die Dichtung wird in Landaus Album als „Ergänzung zur vorhergehenden Mosengeilschen Dichtung“ mitgeteilt (S. 53—55). Grillparzer hat seine Verse für die „Produktionen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien 1834“ verfaßt*).

Da sich späterhin Grillparzer, namentlich als mit Berlioz die Programmusik immer weitere Kreise zog, dieser auf Beethoven fußenden Richtung abhold zeigte, warf man ihn gereizt

*) Goethe schreibt am 12. Juli 1821 an Marianne von Willemer: „Beethoven hat darin Wunder gethan, und es war ein glücklicher Einfall die Musik zu Egmont durch kurze Zwischenreden dergestalt zu exponiren, daß sie als Oratorium aufgeführt werden kann, wie Sie solche wahrscheinlich gehört haben,“ („Briefwechsel zwischen Goethe und Marianne von Willemer“, Stuttgart 1877, S. 150).

und übereilt wohl leicht zu den Verächtern der letzten Epoche in Beethovens Schaffen. Weit gefehlt: Grillparzer rächte sich dafür durch sein Epigramm:

Beethovomanie.

Ich sähe, glaubt ihr, auf Beethoven schief?
Als ob zu meinem Ohr nicht seine Zauber reichten?
Nur graut mir vor dem Wörtlein: tief,
Vor allem aus dem Mund der Seichten.

Immerhin bleibt an jenem Tadel gegen Grillparzer etwas Wahres, Berechtigtes bestehen — das muß schließlich der Wahrheit gemäß zugegeben werden: Grillparzer war nicht so weit gediehen, um den letzten Beethoven vollkommen zu begreifen. So schreibt er in seiner allgemeinen Ästhetik einmal (Gesamtwerke IX. Band, S. 78/80) — wo er von der Zweideutigkeit des Begriffes „originell" spricht: „So ist in der Musik Beethoven vielleicht ein so großes musikalisches Talent als Mozart oder Haydn, nur hat er etwas Bizarres in seiner Naturanlage, verbunden mit dem Streben, originell zu sein, und allbekannte traurige Lebenszustände ihn dazu geführt, daß in weiterer Ausbildung durch talentlose Nachtreter, die Tonkunst zu einem Schlachtfelde geworden ist, wo der Ton mit der Kunst und die Kunst mit dem Tone Bürgerkriege führen."

Wie bedauerlich ist diese Bemerkung! Kein Mensch war ferner von aller Originalitätssucht und stand ihr feindseliger gegenüber als Beethoven. Diesem seinem innersten Wesen entsprang sein unsterblicher Gedanke: „Das Neue und Originelle gebiert sich von selbst, ohne daß man daran denkt."

Allein diese Differenz ist zu unbedeutend, um auf das Verhalten zwischen Grillparzer und Beethoven einen wirklichen Schatten zu werfen. Vielmehr wird das nähere Erkennen dieser reichhaltigen Beziehungen fortfahren, die Gemüter aller edel strebenden Menschen zu befruchten und zu erquicken.

Daß in Beethoven das Bewußtsein von seiner Macht und Kraft außerordentlich lebendig war — das weiß jeder, der etwas

von und über Beethoven gehört hat. Auch Grillparzer kannte seinen eignen hohen Kunstwert sehr genau, wenn er auch zurückhaltender war. Er hatte nach und nach die Überzeugung gewonnen, daß man ihn nach Goethe und Schiller als den dritten großen Dramatiker zu würdigen habe. H. Laube, der Herausgeber der Schriften Grillparzers, ruft bei einer derartigen Mitteilung aus (Einleitung XXII): „Was werden wir aber für Ausrufungen zu hören kriegen, daß er in diesen Memoiren einmal, von Goethe aus Weimar kommend, zu sagen wagt: Nach Goethe und Schiller — unter wohlbemessenem Abstande — komme doch Grillparzer."

Weimar und Goethe können gleich an einen anderen homogenen Zug im Leben unserer beiden gemahnen. Beethoven wie Grillparzer sind von der allerhöchsten Bewunderung für den Genius Goethes erfüllt, — beide traten in persönlichen Verkehr mit dem olympischen Dichter, und beide fühlten sich von der Persönlichkeit Goethes fremdartig berührt. Denn ebenso wie Beethoven, so ist auch Grillparzers Natur im allerengsten Recht aufs Ethische gerichtet, sie vertreten wie Schiller vorzugsweise das Künstlerische im Lichtglanze des Ethischen. Dieses strahlt ja bei Goethe ebenfalls im Hintergrunde; doch deckt es sich bei ihm persönlich nicht in der Weise, wie bei anderen hier Genannten. Darum kamen Goethe und Beethoven einmal etwas hart aneinander, bei dem ersteren blieb der Groll lange, lange haften, — bei Beethoven wich er schneller — und nur Bewunderung für Goethe blieb in seiner Seele zurück. Ähnliches erlebt Grillparzer an und mit Goethe. Er hat es uns in seiner Selbstbiographie klar und vernehmlich genug verkündet. Hören wir ein Schlußwort Grillparzers über seinen Besuch bei Goethe in Weimar:

„Als ich am viertem Tage meines Aufenthalts von Goethe Abschied nahm, war er freundlich, aber abgekühlt. Er wunderte sich, daß ich schon so früh Weimar verlasse, und fügte hinzu, daß, wenn ich später von mir Nachricht geben wolle, es sie sämtlich freuen werde. Also, ‚sie' in vielfacher Zahl, nicht ihn.

Er ist mir auch in der Folge nicht gerecht geworden, insofern ich mich nämlich denn doch trotz allem Abstande für den besten halte, der nach ihm und Schiller gekommen ist. Daß das alles meine Liebe und Ehrfurcht für ihn nicht vermindert hat, brauche ich wohl nicht erst zu sagen."

So ist Goethe, obwohl er Beethoven noch weniger gerecht ward, als Grillparzer, — von diesen beiden stets verehrt und gefeiert worden.

— — — — — — — — — — — — — — — — —

Wer in Wahrheit liebt, wird und darf aus Liebe zürnen und auch eifern; wer sein Vaterland ernsthaft liebt, wird bei vorkommenden Schäden, Vergehen und Gebrechen dem geliebten Wesen einen Spiegel vorhalten dürfen. Und so taten es Grillparzer wie Beethoven redlich. — Die Wienerische Leichtlebigkeit wird von Grillparzer in ähnlichem Geiste wie von Beethoven gegeißelt. Die Wiener nannten beide mit Vorliebe „Phäaken" nach homerischem Vorbilde. Beide Künstler weilten aber gern unter diesen „Phäaken", liebten sie trotz ihrer Schwächen und gewannen auch für ihre Kunst manch heilsame Bereicherung aus diesem Phäakentume. — Einer der vielen Biographen Grillparzers hat diesen Grillparzerschen Zug besonders feinsinnig ausgedrückt. Es ist Emil Kuh in seiner Schrift: „Zwei Dichter Österreichs. Franz Grillparzer; Adalbert Stifter." Pest 1872. Darin schreibt dieser Biograph (S. 197): „Unter den Phäaken hat er (Grillparzer) allerdings geweilt, das merken wir seiner Dichtung deutlich an; dennoch war sein Genius nur ein Gast bei den Phäaken, die vor ihm getanzt und gespielt, die ihm das Schiff ausgerüstet und geschmückt haben und deren Insel er, wie der göttliche Odysseus, schlafend verläßt." —

Die unerbittliche Konsequenz des künstlerischen Idealismus teilt Grillparzer ebenfalls mit Beethoven. Wohl nie war ein Genius um seine neuen Kunstoffenbarungen so gänzlich unverschuldet angefeindet worden, wie Beethoven. Er hatte in späteren Jahren für derartige Erscheinungen immer nur das

Wort: „Wird ihnen schon einmal gefallen.“ — Nun, er hatte recht. Laien und Musiker fanden nach und nach an seinen dunkelsten Tondichtungen immer mächtigeres Wohlgefallen.

Die gleiche Entschiedenheit des Kunstcharakters zeigte auch Grillparzer zu allen Zeiten. Was er einmal für künstlerisch wahr erkannt hatte, das hielt er unverbrüchlich fest, mochte dagegen noch so viel gestritten und gelärmt werden.

Beide — Grillparzer und Beethoven — waren Idealisten nicht nur in der Kunst, sondern auch im Leben. Enthusiastisch priesen sie beide die hohe, schwere Tugend der Gerechtigkeit, das „härene Gewand“ für den Erlösungsbedürftigen nach Schopenhauer. Beethoven schreibt einmal darüber (1817): „Ich könnte sehr empfindlich sein, aber der Gerechte muß auch Unrecht leiden können, ohne sich im mindesten vom Rechten zu erfernen. In diesem Sinne werde ich jede Probe bestehen und man wird mich nicht wanken machen.“

Und Grillparzer in seinen „Aphorismen“:

„Von allen Tugenden die schwerste und seltenste ist die Gerechtigkeit. Man findet zehn Großmütige und einen Gerechten.“

Eine große Künstlerfamilie ist in beider Leben besonders segensvoll verzeichnet. Es ist die Familie Schröder. Die große Tragödin Sophie Schröder ist in gewissem Sinne das für Grillparzer, was die große Sängerin Wilhelmine Schröder-Devrient für Beethoven ist. Diese brachte durch ihre Zauberjugend und Zauberkunst den „Fidelio“ 1822 zu neuem Leben. Der große Erfolg der Grillparzerschen „Sappho“ ist zu nicht geringem Teile der tragischen Kunst der Sophie Schröder zuzuschreiben.

Auch das Familienleben beider weist nicht wenige gemeinsame Züge auf. Beethoven hing mit rührender Zärtlichkeit an seiner Mutter, die ihm leider so frühzeitig entrissen wurde. Noch mehr gilt dieses von Grillparzer, der sich zwar lange Jahre der treuesten Liebe seiner über alles verehrten Mutter erfreuen durfte; um so schwerer ward er durch den Tod, den so er-

schütternde Umstände begleiteten, betroffen. Mit Geschwistern hatten sie beide ihre liebe Not. Nicht nur Beethoven hatte einen Bruder „Pseudo", auch Grillparzer weiß davon ein böses Lied zu singen. Sein Tagebuch aus dem Jahre 1836 hat folgenden ergreifenden, beredsamen Schluß:

„In München angekommen, fand ich Briefe mit der Nachricht, daß mein Bruder Karl Weib, Kinder und Amt verlassen, und die Amtskasse sich leer befunden habe. In Wien angekommen, klagte er sich eines Mordes an, und gab alle Zeichen des Wahnsinns.

Es schließt somit mein Tagebuch."

Schließlich sei denn auch noch hervorgehoben, daß auch das Leichenbegängnis beider eine Ähnlichkeit aufweist. Beethoven war in der letzten Zeit seines Daseins einsamer denn je; an seinem Krankenlager weilten nur wenige ihm treuergebene Seelen. Erst die Kunde von seinem Tode rief wieder eine ungeheure Bewegung in den seinem Genius teilweise entfremdeten Gemütern Wiens hervor. Das nun folgende Leichenbegängnis auf dem Währinger Friedhofe gehörte zu den großartigsten derartigen Feierlichkeiten, deren man sich entsinnen konnte. An 20000 Leidtragende, so wird berichtet, haben dem großen Toten das letzte Geleite gegeben. Und Franz Grillparzer hatte die vom Hofschauspieler Anschütz gesprochene Grabrede gedichtet — denn, wiewohl in nicht gebundener Rede, berühren ihre Worte wie Poesie das Ohr des Lauschenden.

Noch weit imposanter gestaltete sich nach mehr als 40 Jahren — 1872 — die Leichenfeier für Franz Grillparzer, der nicht weit von seinem großen Freunde Beethoven begraben ward. Die ganze große Hauptstadt Wien — um mit H. Laube zu sprechen — beging die Leichenfeier des Dichters, als ob ein Haupt des Landes zur Erde bestattet würde. In diesem Maße feierlich und allgemein ist wohl noch nie ein Poet begraben worden. Hunderttausende nahmen daran teil. — Wie zu Beethovens Zeit, so fuhr auch hier der Leichenwagen „eine Stunde

lang" zum Währinger Friedhofe hinaus. Überall stand eine ehrfurchtsvoll grüßende Menge. — Das Begräbnis begann bald nach der Mittagstunde; aber als die Grabrede gehalten wurde, war es schon Abend geworden „und der Mond blickte auf die Trauerversammlung und das Grab. Es ist nur einige Schritte entfernt von dem Grabe Beethovens."

So ruhen denn die beiden, die im Leben so oft die Herzen voreinander öffneten, im Tode nicht weit voneinander. Beethoven, als Preuße geboren, nennt Österreich sein zweites Vaterland; Grillparzer ist ganz Österreicher. Beide aber gehören dem deutschen Kunstgenius an.

Anhang.

Wie der Tragöde Anschütz mit Beethoven bekannt wurde.

Alle Kenner des Beethovenschen Lebens wissen, daß der Burgschauspieler Heinrich Anschütz am Grabe Ludwig van Beethovens die trotz ihrer Kürze so bedeutende Denkrede von Franz Grillparzer rezitiert und die zahllosen Leidtragenden damit aufs tiefste zu bewegen verstanden hat.

Die Biographien des Tonmeisters, wie auch sonstige Beethoven-Forschungen erwähnen zwar in gebührender Weise jener Leichenrede und ihres Vortragenden Anschütz, verraten jedoch mit keiner Silbe, ob und daß auch dieser Künstler ein persönlicher Bekannter oder Freund Beethovens gewesen war.

Lange forschte ich selbst vergeblich nach. Da kam mir ein autobiographisches Buch des berühmten Burgschauspielers zu Gesicht. Und aus diesem Buche: „Heinrich Anschütz, Erinnerungen aus dessen Leben und Wirken. Nach eigenhändigen Aufzeichnungen und mündlichen Mittheilungen" ersah ich zu meiner freudigen Überraschung, daß auch dieser Künstler zum direkten Freundeskreise des Tondichters Beethoven gehört hatte.

Es war im Sommer 1822. Anschütz hatte seinen Aufenthalt im herrlichen Döbling bei Wien genommen. Die beständige Witterung jenes besonders guten Weinjahres lockte unsern Künstler, wie er uns erzählt, oft nach den anmutigen Partien des nahen Hügellandes.

Eines Tages geriet Anschütz auf seinen Streifzügen ganz in der Nähe Heiligenstadts in eine „Einsattlung", die aus zwei Hügelreihen gebildet ward, „und welche nebst einem Fußsteig nur noch Raum für ein geschwätziges Bächlein gewährte".

Wie Anschütz hier so recht gedankenvoll lustwandelt, wird er durch einen unerwarteten Anblick aus seinem süßen Sinnen aufgerüttelt.

Hören wir ihn selbst:

„Auf dem Wiesengrunde des Hügelabhanges zwischen Bäumen und dem Bache sehe ich einen Mann gelagert, in etwas ungeordneter Kleidung, den gedankenschweren, geistreichen, wildschönen Kopf in die linke Hand gestützt und den Blick auf ein Notenblatt geheftet, in das er mit der Rechten mystische Runenzüge eingrub, während er in den Zwischenpausen mit den Fingern trommelte.

Ah, Beethoven, rief ich in Gedanken aus."

Anschütz betrachtete den dichtenden und sinnenden Beethoven so eine geraume Weile mit höchstem Interesse. Schon wollte er sich, um den in seine Ideenwelt Versunkenen nicht zu stören, nach der Richtung zurückbegeben, aus welcher er gekommen war, als Beethoven plötzlich das Haupt erhob.

Die Blicke beider Künstler begegnen sich.

Anschütz grüßt, Beethoven erwidert den Gruß kurz.

Der Tragöde tritt unwillkürlich näher und bittet um Entschuldigung ob der Störung.

„Der Weg ist für jedermann," sagt Beethoven.

Und Anschütz fragt: „Darf ich nicht wissen, was da gerade im Entstehen ist?" worauf er folgende schier sarkastische Antwort erhält:

„Dummes Zeug! Ein Orchesterstück, das ich hier aufführen will,*) um die Gelsen (Mücken) und Ameisen zu vertreiben."

---

*) Es könnten Skizzen zur großen Ouvertüre in C-dur (op. 124) gewesen sein.

Damit hat die Unterredung ihr Ende erreicht. Beethoven arbeitet in seiner Weise noch ein Weilchen fort, ohne noch des anwesenden Anschütz recht eingedenk zu sein. „Endlich entfernte ich mich leise," erzählt Anschütz weiter, „und er war so verloren, daß er es nicht bemerkte."

In diesen trauten Tälern begegnete Anschütz seitdem öfter dem Tonmeister. Trotz der schon stark vorgeschrittenen Schwerhörigkeit war Beethoven dem Verkehr mit glücklicheren Sterblichen doch nicht ganz abhold. Und so wurden auch Anschütz und Beethoven auf solche Weise bald näher bekannt.

Eines Tages begleitet der Tragöde unsern Meister wieder eine Strecke. Man sprach über Kunst im allgemeinen, über Musik und endlich über Shakespeares „Lear" und „Macbeth". Wie von ungefähr wirft Anschütz die Bemerkung hin, daß ihn schon lange der Gedanke bewegt habe: Beethoven müßte doch als Seitenstück zur „Egmontmusik" den „Macbeth" musikalisch illustrieren.

Der Gedanke fiel auf fruchtbaren Boden. Der davon elektrisierte Beethoven blieb wie angewurzelt stehen, sah seinen Gefährten durchdringend, fast dämonisch an und erwiderte hastig: „Ich habe mich auch schon damit beschäftigt. Die Hexen, die Mordszene, das Geistermahl, die Kesselerscheinungen, die Nachtwandlerszene, Macbeths Todesraserei."

Hierbei wird der berühmte Mime vornehmlich durch Beethovens Mienenspiel gefesselt, in welchem sich blitzgeschwind die neuen Gedanken jagen! „In wenigen Minuten hatte sein Genius das ganze Trauerspiel durchgearbeitet."

Doch bei der nächsten Frage, die er an Beethoven richtete, drehte dieser sich um und eilte nach flüchtigem Gruße von dannen.

Mit so vielen anderen bedauert auch Anschütz, daß so stürmischem Aufkeimen, Aufflackern keine bleibende Frucht entsproßte. Noch einmal nahm bei späterem Begegnen Anschütz das große Thema auf — doch Beethoven war verdrießlich.

Und Anschütz kam nicht mehr darauf zurück. Welcher Schatz — so ruft er dabei aus — ist der Musikwelt durch die wachsende Verdüsterung seines Innern entzogen worden! Was müßte „Macbeth“ mit Unterstützung seiner Töne geworden sein!

Es begreift sich nun, daß Anschütz in seinen „Erinnerungen“ auch des Interessanten genug über Beethovens Ende zu vermelden weiß.

„Mitten in die ersten künstlerischen Ereignisse dieses Jahres heulte plötzlich die Trauerkunde des 26. März 1827“ — so lesen wir da. Und ferner von der Leichenfeier: „Der Zug nach dem Währinger Ortsfriedhofe*) glich einer Wallfahrt mit riesigen Dimensionen.“

Auch von der Grillparzerschen Leichenrede ist die Rede, die man auch dort mit allerhand Varianten sub linea abgedruckt findet. Aber wahrlich, wenige dürften wissen, daß die Behörden dem Vortrage dieser Rede an Beethovens Grabe Schwierigkeiten in den Weg legten. Ja, genau genommen, wurden Grillparzers Worte gar nicht am Grabe selbst gesprochen. — Hören wir hierüber die ebenso interessanten, als wenig bekannten Aufklärungen, die uns Anschütz gibt:

„Niemand hätte daran gedacht, daß dieser collegiale Nachruf Anstoß erregen könnte, da bekanntlich die kirchlichen Trauerceremonien der Katholiken mit der Einsegung in der Kirche abgeschlossen sind, und die Beerdigung lediglich ein Act polizeilicher Natur und freundschaftlicher Theilnahme ist.“

„Kaum aber wurde es ruchbar, daß diese Todtenrede beabsichtigt sei, so erhob man heftigen Protest dagegen, daß an dem Grabe Worte der freundlichen Erinnerung aus profaner Feder und aus profanem Munde ertönen sollten, und ich wurde an dem Eingange zum Friedhofe zurückgewiesen und aufgefordert, die Rede vor dem Thore abzuhalten.“

---

*) Gegenwärtig ruhen Beethovens Gebeine auf dem neuen großen Zentralfriedhof in Wien.

Also mußte es geschehen. Anschütz sprach jene zündenden Worte vor den Pforten des Friedhofes, gibt uns jedoch die Versicherung, daß jene Einschränkung der imposanten Feierlichkeit nichts von ihrer hehren Bedeutung rauben konnte. „Man lauschte Grillparzers Worten," schreibt Anschütz, „als würde die ergreifendste Predigt gehalten."*)

*) Der Wortlaut der Rede kann in jeder Grillparzer-Ausgabe nachgelesen werden.

Clemens Brentano und Beethoven.

217

I.

Der wie Franz Grillparzer und Theodor Körner zu den Musiker-Dichtern gehörende, ebenso geniale als unglückselige Clemens Brentano trat zu seinem um einige Jahre älteren Zeitgenossen Beethoven in mannigfache Beziehungen.

Geboren 1778, teilte er seine musikalische Begabung, wie so vieles andere, mit seiner geliebten gleichartigen jüngeren Schwester Elisabeth (Bettina), allerdings ohne diese in genialischer Erkenntnis der Musikweisheit auch nur annähernd zu erreichen*).

Das Lieblingsinstrument für Dilettanten, zumal für romantische Dichter, bildete damals die Gitarre. Wie Theodor Körner, so besaß auch Brentano eine bedeutende Fertigkeit auf diesem Instrumente. „Und überall bezauberte der junge Dichter mit Gesang und Guitarrespiel und noch schönerem Vorlesen besonders die Herzen der Frauen" — heißt es in einem biographischen Abrisse über unsern Dichter (Gesammelte Schriften 8, 44). Die Harfe, das symbolische Instrument für alles Singen, Sagen und Klingen der Dichtergeister, muß in diesen Zeiten immer mehr der Gitarre weichen, ohne jedoch als Wortbegriff von seiner ewigen Weihe einzubüßen. Schreibt doch auch der gitarrekundige Brentano einmal — im Jahre 1812 — an Fouqué (Gesammelte Schriften 8, 167): „Ich war eine Goldharfe mit animalischen Saiten bezogen, alles Wetter verstimmte mich, und der Wind spielte mit, und die Sonne spannte mich. Und die Liebe spielte so leidenschaftlich Forte, daß die Saiten zerrissen, so dumm zerrissen, daß ich kaum ein Spinnrad mit dem Uebrigen besaiten

*) Über Bettina siehe Bd. I dieses Werkes.

kann. Dohnen draus zu stellen, sind sie zu stark gewesen. Nun habe ich die Harfe mit Feuer ausgeglüht und sie mit Metall besaitet, und spiele sie selbst." — —

Über Brentanos vielseitige musikalische Begabung weiß uns besonders Frau von Suckow (Emma von Niendorf) anmutig zu erzählen. Der Dichter sang und komponierte. Die schöne Stimme hielt ihm bis zum umnachteten Abend seines Daseins aus. Diese Erzählerin verlebte ihre „Sommertage mit Clemens Brentano" erst ein Jahr vor dem Tode desselben — im August 1841. Und da sang er manchmal noch wunderschön. Dabei sagte er: „Ich habe viele Melodien erfunden, aber immer nur auf der Straße oder wenn ich traurig bin."*) Der greise Dichter singt unter anderem eine Komposition Bettinas von einem seiner Gedichte, deren Gesang er bei dieser Gelegenheit bis in die entlegensten Sterne erhob. „Gegen ihren Gesang war mir aller anderer, auch der der Catalani usw. ledern" (a. a. O. S. 90). Die Erzählerin hat in jenen Sommertagen eine wundersame Sängerin, Magneta, bei sich, deren Lied den armen Dichter verjüngend begeistert. Er lehrt diese holdselige Sängerin Bettinas Lieblingsmelodie. Clemens und Magneta duettieren. „Beider Stimmen vereint", erzählt Emma von Niendorf, „das war als ob ein fernes Echo Philomelen geisterhaft antworte. Seltsam! Das Lied lautete — den Zwischensatz abgerechnet — Note für Note wie ein Sang, den Magneta als Kind komponierte" (a. a. O. S. 92).

Wie ein vorahnender Chopin preist Brentano das eigentümliche Wesen der Polonäsenmusik, als die scheinbare Ruhe über Seelenstürmen ausdrückend. Im Jahre 1816 redet er einmal in diesem Sinne zu einer tief in sein Lebensgeschick eingreifenden Dame**): „oft bin ich wie ein alter Greis, dessen Hände so zittern, daß

*) „Aus der Gegenwart". Von Emma von Niendorf. Berlin 1844, S. 90.

**) Gesammelte Schriften VIII, S. 209. Brief „An eine Ungenannte". Die Ungenannte ist Luise Hensel.

die Kinder freudig darnach tanzen, und Nichts ist rührender, als wenn sie, müde zu tanzen, sich mir nahen, und mir danken, daß ich ihnen so ein lustiges Tempo angegeben mit den Händen, mir auch sagten, ich sollte nur aufhören zu zittern, sie könnten nicht mehr tanzen. Vielleicht ist es aus diesem meinem Zustande zu erklären, daß ich ein besonderes Wohlgefallen an der Polonaisenmusik habe, weil sich in ihr die schnelle Melodie*) im ruhigen Takt, wie jene meine Lebendigkeit in Melancholie oder, ehrlicher gesagt, in begründeter Schwermuth über meinen Unwerth und meine schwere Schuld bewegt."

Überhaupt gibt wie für so manche auserlesene Geister, so auch für Brentano die Musik mit ihren Stimmen- und Akkordmysterien die beste Basis für das Gleichnis des Daseins ab: die Tonkunst als Spiegelbild, als Abglanz des Weltwesens. So schreibt der noch jugendlich schwärmende Dichter einmal an seine Schwester Bettina (Clemens Brentanos Frühlingskranz S. 160 f.): „Die Konsequenz aber, welche etwas werth ist, ja allein den Werth des Menschen bestimmt, ist eine Musikalische, sie ist Harmonie im weitesten Sinne, und wird, in sofern er mehr oder weniger das ganze Leben berührt, mehr oder weniger Tonarten und Modulationen umfasset, doch immer nur in harmonischen Übergängen wechseln. In sofern er nun blos das Thema der ganzen Musik ist, ist sein Gang aus sich selbst, und kann er einen Charakter haben, aber insofern er die Harmonie des ganzen mitbegründet, hat er nur den Charakter seines Instruments; sein Leben aber ist ohne Charakter, blos ein Theil der ganzen Harmonie. Von dieser Konsequenz der Harmonie kann aber nur die Rede sein bei umfassendern Menschen, denn um harmonisch zu werden, muß man schon eine gewisse Anzahl von Tönen umfassen, und ist hier die Rede nicht von jener Gattung, die nur in sofern leben als ihrer etliche Tausend wohl, wenn sie zusammen-

*) Die „schnelle Melodie im ruhigen Takte" könnte als eine Art contradictio in adiecto angesehen werden. Würde statt „schnelle Melodie nur „bewegliche Melodie" gesetzt, so verschwindet das Mißverständnis leicht.

treten eben so leicht alle zu einem tüchtigen Menschen gehörigen Eigenschaften, als eine vollständige Kriegskontribution zusammenbringen könnten." —

So sehen wir Clemens Brentano praktisch wie theoretisch wohl vorbereitet und befähigt, einem Tongenius von der Singularität Beethovens Begeisterung und Verständnis entgegenzubringen.

II.

Wann die persönlichen Beziehungen Brentanos zu Beethoven ihren Anfang genommen haben, läßt sich nicht mit Gewißheit angeben, weil keinerlei Dokument darüber vorhanden ist. Hier müssen Mutmaßungen, mehr oder weniger gut begründet, helfen.

Ich bin der Meinung, daß Clemens bereits bei Gelegenheit seines ersten Aufenthaltes in Wien im Jahre 1804 mit Beethoven persönlich bekannt ward. Schon hier sei kurz erwähnt, daß ich die — namentlich von Reinhold Steig — vertretene Ansicht, wonach Brentano im Jahre 1804 gar nicht in Wien gewesen sei, nicht annehmen kann; die nähere Begründung hierfür wird weiter unten bei der Darstellung des direkten Verkehrs Brentanos mit Beethoven in den Jahren 1813 und 1814 vorgetragen werden.

Vorausgesetzt also, daß Brentano bereits 1804 oder ein wenig später flüchtig die schöne Donaustadt berührte: so mußten ihn hundert Gründe dazu bestimmen, den jungen Tonmeister Beethoven aufzusuchen.

Seine angebetete Schwägerin Antonie Brentano gehörte mit seinem Bruder Franz, ihrem Gatten, seit lange zu den bevorzugtesten Freunden des Tondichters. Lebten diese auch 1804 nicht in Wien, sondern in Frankfurt, so blieben sie doch in unausgesetztem brieflichen Verkehr mit Beethoven. Wie sollte sich also der musikalische Dichter jetzt, wo er seine Komödie

„Ponce de Leon" auf die Bühne bringen wollte, die Gelegenheit entschlüpfen lassen, den damals schon sehr einflußreichen Komponisten aufzusuchen, — aus objektiven wie subjektiven Gründen! Dazu kommt ein anderes wichtiges Moment. Brentanos damalige Gattin, die Dichterin Sophie Mereau, stand selbst bereits mit Beethovens Tonmuse in Verbindung. Eines ihrer reizendsten Lieder ist von Beethoven — wohl noch in seiner letzten Bonner Zeit — komponiert worden. Es ist Sophiens „Feuerfarb"*).

Sophie wird nun gewiß nicht ermangelt haben, bei einer so schwerwiegenden Veranlassung, wie es die Aufführung eines dramatischen Werkes bedeutet, ihren Gatten auf Beethoven in Wien hinzuweisen.

Noch ein drittes Moment möchte ich zum Beweise anführen, daß Brentano wirklich um die Zeit von 1804 in Wien in die Kreise Beethovens getreten sei.

Im Jahre 1804 bildete in der Wiener Musikwelt die neueste große Schaffenstat Beethovens — die Sinfonia Eroica, das alles andere hintansetzende Ereignis. Dieses Werk, das uns Beethoven zum ersten Male in seiner ganzen gewaltigen Eigenart als Symphoniker offenbart, ist höchstwahrscheinlich bereits 1803 in Angriff genommen worden, so daß es 1804 wohl nur noch vom Meister gefeilt und redigiert ward; jedenfalls verstand man die „Eroica" zu Anfang absolut nicht, so daß sich Beethovens Mäzen Fürst von Lobkowitz entschloß, das Werk auf längere Zeit nur für Privataufführungen anzukaufen. So kam es, daß der um diese Zeit in Wien anwesende selbst komponierende Prinz Louis Ferdinand von Preußen diese Schöpfung als höchste Rarität „Caviar fürs Volk" durch des Fürsten Lobkowitz Kapelle zu hören bekam und — an einem Male lange nicht genug — sogleich drei Male hintereinander das gewaltige Werk in sich aufnahm**).

---

*) Vgl. S. 105 f.

**) Vgl. L. Nohl: „Beethovens Leben". Leipzig 1867. II, S. 73 f., 185 ff. — Siehe auch hinsichtlich der Entstehungszeit (1803—1804) A. W.

Gewiß — so meine ich nun — wird auch Clemens Brentano während seines ersten Wiener Aufenhaltes im Palais des Fürsten von Lobkowitz die „Eroica" gehört und dabei Beethoven gesprochen haben, um dann, voll von solchen Doppeleindrücken, die „Eroica" poetisch zu besingen. Unter seinen Gedichten befindet sich nämlich eines mit der Aufschrift „Symphonie", welches offenbar, ohne das Beethoven oder die „Eroica" mit Namen genannt werden, den Gang der Heldensymphonie zeichnet. Es umfaßt folgende sechs fünfzeilige Strophen (Schriften 2, 346):

Ruhe! — die Gräber erbeben;
Ruhe! — und heftig hervor
Stürzt aus der Ruhe das Leben,
Strömt aus sich selbsten empor
Die Menge, vereinzelt im Thor!

Schaffend eröffnet der Meister
Gräber. — Geborener Tanz
Schweben die tönenden Geister,
Schimmert im eigenen Glanz
Der Töne bunt wechselnder Kranz!

Alle in einem verschlungen,
Jeder im eigenen Klang,
Mächtig durch's Ganze geschwungen,
Eilet der Geister Gesang
Gestaltet die Bühne entlang!

Heilige, brausende Wogen,
Ernst und wollüstige Gluth
Strömet in schimmernden Bogen,
Sprühet in klingender Wuth
Des Geistertanz silberne Fluth.

Alle in einem erstanden,
Sind sie sich selbst nicht bewußt,
Daß sie sich einzeln verbanden,

Thayers „Chronologisches Verzeichnis der Werke Ludwig van Beethovens", Berlin 1865, S. 57 (Nr. 115). — Derselbe: „Ludwig van Beethovens Leben" II, S. 251. Berlin 1872.

Fühlt in der eigenen Brust
Ein Jeder vom Ganzen die Lust!

Aber im inneren Leben
Fesselt der Meister das Sein;
Läßt sie dann ringen und streben;
Handelnd durcheilet die Reih'n
Das Ganze im einzelnen Schein!

Das Eröffnen der Gräber und ähnliches in der Dichtung deutet auf den tiefsinnigen Trauermarsch (Marcia funebre) hin, des „Geistertanzes silberne Fluth" versinnbildlicht das Scherzo mit seinem geheimnisvoll vorüberhuschenden Anfang im Pianissimo. Das „Ringen und Streben", das rastlose Handeln, brausendes Wogen und ähnliches drücken den Hauptgeist des heldenhaften Inhalts aus.

III.

Erst das Jahr 1811 macht uns mit neuen positiven Beziehungen zwischen Clemens Brentano und Beethoven bekannt.

Wir sehen Clemens in Berlin, wo er von neuem zehrenden Familienunglück Erholung suchte und fand. Einige Jahre nach dem Tode seiner aufs innigste geliebten Gattin Sophie (Mereau, sie starb — 35 Jahre alt — am 31. Oktober 1806) hatte sich Clemens mit der phantastisch-abenteuerlichen Auguste Busmann, einer Nichte des Frankfurter Bankiers Bethmann, vermählt: im Spätherbste des Jahres 1809 ward in Berlin die Scheidung dieser Ehe eingeleitet und Anfang 1810 zum Abschlusse gebracht (Diel-Kreiten 1, 292). Neue ernste Weisen erklangen jetzt aus Brentanos befreiter Brust.

Der Tod der allgeliebten, allverehrten Königin Luise von Preußen († am 19. Juli 1810) begeisterte auch unsern Dichter zu einer aus tiefster Seele stammenden Huldigung. So entstand Brentanos Luisen-Kantate, deren Anfang also lautet:

O Herr! sie ist bei Dir, sie ist bei Dir,
Im Glanz der Himmlischen,
Im Kranz der Seligen!
Tief unter ihr
Ruht diese dunkle Erde.

Und aller Klagen Schall
Und aller Tränen Fall
Kauft sie nicht los,
Allmächtiger, aus Deiner Liebe Schooß.

Aber wir dürfen weinen,
Weinen um sie;
Uns gehöret die Erde noch
Und das Leid und die Trauer! —

Mit Recht hatte Brentano die Empfindung, mit dieser Kantate etwas Bedeutendes geschaffen zu haben, das würdig sei, von einem bedeutenden Tonmeister die Musikweihe zu empfangen. Auf wen anders konnten sich seine Blicke hinlenken als auf Beethoven, den ja bereits so mannigfache Fäden mit seiner Familie verknüpften? Hie Reichardt, hie Beethoven! Brentano wollte mit seiner Luisen-Kantate dem sonst unvermeidlichen Reichardt entgehen. Er wandte sich daher an seine Schwägerin Antonie Brentano (die Toni), die damals mit ihrem Gatten Franz wieder in Wien lebte.

Unterm 10. Januar 1811, in demselben Briefe, worin Clemens die Verlobung Arnims mit seiner Schwester Bettine vermeldet (Gesammelte Schriften 8, 162 f.), trägt derselbe auch folgende Bitte vor: „Um Dir doch etwas von mir sichtbar zu machen, schicke ich Dir hierbei meine Cantate auf den Tod der herrlichen Königin von Preußen für Beethoven. Wenn sie Dir gefällt, so lasse sie Dir abschreiben und lege sodann das Original wieder in den Brief und schließe ihn und stelle ihn Beethoven zu. Ich möchte sie gern der Kaiserin von Oesterreich widmen, weil ich weiß, daß mein Lied nicht schlecht ist und daß die Kaiserin unsere Königin sehr geliebt hat, nnd weil Nichts den Dichter mehr erfreuen kann, als der Gedanke, Herzen, die

die Welt meistens dem Menschlichen entfernt, in den Minuten zu rühren, wo die Trauer oder die Freude die kalten Mauern ersteigt, in denen sie lebendig begraben sind. Ist es Dir daher möglich zu machen, daß mein Lied dieser guten Fürstin zu Handen komme, so lasse eine schöne zweite Abschrift davon machen und der Kaiserin übergeben. Clemens."

Daß Beethoven durch diese Vermittlung die Luisen-Kantate wirklich erhalten und auch — wenigstens indirekt — seine Meinung in einer Antwort kundgetan hat, ist längst bekannt*).

Gerade einen Monat nach dem Datum des eben erwähnten Briefes sah sich Beethoven wieder einmal veranlaßt, an seine liebe Freundin Bettina nach Berlin zu schreiben. Es ist dies der zweite der drei Briefe Beethovens an Bettina von Arnim.

In diesem zweiten Briefe — datiert aus Wien vom 11. Februar 1811**) — kommt nun auch unser Clemens nebst seiner Kantate vor. Da heißt es denn: „Wegen Clemens vielen Dank für sein Entgegenkommen. — Was die Kantate betrifft, so ist der Gegenstand für hier nicht wichtig genug, ein anderes ist sie in Berlin; was die Zuneigung, so hat die Schwester

*) Wonach Diels Bemerkung I, 314 zu berichtigen ist.

**) Dieser Beethovenbrief trägt meist das Datum „Wien am 10. Februar 1811" (Anrede: „Geliebte, liebe Bettina"), besonders deshalb, weil die Meisten sich dabei nach der Ausgabe in Bettinas „Ilius Pamphilius und Ambrosia" richten, wo dieser Brief (vgl. die 2. Aufl., Berlin 1853, II, 215—17) also datiert ist. So datieren u. a. die Beethovenbiographen L. Nohl und A. W. Thayer. Anders aber Moscheles und Schindler, denen A. B. Marx folgt. — Die von Moscheles besorgte englische Ausgabe des Schindlerschen „Beethoven" (The life of Beethoven, edited by Ignace Moscheles, London 1841) hat denn auch, direkt von Bettina v. Arnim inspiriert, 11. Februar (I, 265 f. und vorher). Ebenso danach Schindler in seinem Buche „Beethoven in Paris", Münster 1842, S. 159; ebenso auch A. B. Marx danach: „Beethovens Leben und Schaffen", 2. Aufl., II, 117, wo sogar die Anrede „Geliebte, liebste Bettina" zu lesen ist.

diese so sehr eingenommen, daß dem Bruder nicht viel übrig bleiben wird, ist ihm damit auch gedient?*)"

Clemens Brentanos „Entgegenkommen" läßt sich wohl nur so erklären, daß auch er, wie so viele andere, unserem Tonmeister eine Operndichtung angeboten haben wird. In jenen Tagen konnte Beethoven ob solchen Entgegenkommens noch sehr erbaut sein. Die Kantate selbst, Brentanos obenerwähntes „Original" befindet sich übrigens noch gegenwärtig in der Musikabteilung der Königlichen Bibliothek zu Berlin, und zwar in Mappe III des Schindlerschen Beethoven-Nachlasses mit der Aufschrift: „Papiere aus Beethovens Nachlaß, ihm zugeschickte Gedichte, Operntexte u. s. w., von ihm selbst gesammelt und so verpackt". Dieses Manuskript (Nr. 42 der erwähnten Mappe III) hat aber noch zu Anfang ein besonderes Zueignungsgedicht von Brentano, so daß trotz jenes Briefes an Antonie Brentano der Schluß gerechtfertigt erscheint: Brentano habe an Beethoven nicht sein obenerwähntes kuvertiertes „Original" gelangen lassen, sondern vielmehr eine eigenhändige Abschrift davon, welche der Dichter zugleich ein Einleitungsgedicht an die Kaiserin von Österreich beigab. Das Manuskript hat folgende Aufschrift:

Kantate auf den Tod Ihrer Königlichen Majestät Louise von Preußen
Der rührenden Zuneigung
Ihrer Majestät der Kaiserin von Österreich
für die Verewigte gewidmet.

Und nun folgt dieses — bisher unbekannte — Gedicht in Ottaven**).

---

*) In Bettinas „Ilius Pamphilius und die Ambrosia" hat dieser Passus folgenden, etwas abweichenden Wortlaut (die Anrede lautet: „Geliebte, liebe Freundin"): „Wegen Clemens vielen Dank für sein Entgegenkommen. Was die Kantate — so ist der Gegenstand für hier nicht wichtig genug, ein anderes ists in Berlin; was die Zuneigung, so hat die Schwester davon eine so große Portion, daß dem Bruder nicht viel übrig bleiben wird, ist ihm damit gedient?

**) Diel, der die herrliche Luisen-Kantate nach einem Manuskripte „aus dem Böhmerschen Nachlaß" vollständig abgedruckt (I, 427—41) erwähnt nichts von diesem Zueignungsgedichte. Die Gesammelten Schriften

Zueignung.

Sieh mild, o hohe Frau, auf diese Zeilen
Du liebtest Sie, wenn gleich Dir unbekannt
Als Du, von ird'schem Schmerze Dich zu heilen
Zur Vaterländ'schen Quelle Dich gewandt,
Erweckte, Deine Liebe Ihr zu theilen
In Deiner Brust, die Sehnsucht Gottes Hand.
Auch Sie war krank in Sehnsucht, Dich zu sehen,
Sie wollt' zu Dir, Sie mußt zum Himmel gehen.

Und weil auf Erden würdig keine Stelle,
Von Sünde und von Lüge unentweiht,
Daß Unschuld sich und Hoheit fromm geselle
Sich zuzuspieglen eine schön're Zeit,
Rief Sie der Herr zu alles Lichtes Quelle.
Dort bleibt ein seelig Anschau'n auch bereit,
Wenn unter Dir auch ruht dies dunkle Leben,
Dem Deine Tugend noch muß Schimmer geben.

Verzeihe, daß der Tod mir herrlich scheinet!
Erfüllet von des Schicksals Bitterkeit,
Hab ich als Mensch um deutsche Noth geweinet,
Als Christ erkannt des Lebens Eitelkeit —
Doch ist zum Felsengrab die Zeit versteinet,
Durchbricht sie Christi Sieg mit Herrlichkeit.
Mit ihm erstehn, die treu mit ihm gestorben,
Es hat solch Heil die Seelige erworben.

Wenn es nun auch Beethoven abgelehnt hat, Brentanos Luisendichtung in Musik zu setzen, so mag er sich doch wohl mit einem solchen Kompositionsgedanken getragen haben. Vielleicht ist unter den Skizzenblättern Beethovens, von denen die

enthalten bekanntlich diese Kantate überhaupt nicht. Übrigens weist das Manuskript der Berliner Hofbibliothek erhebliche Abweichungen vom Abdrucke bei Diel dar. Bei diesem umfaßt das Ganze 450 Versreihen, im Brentanoschen Manuskript nur 389 Verszeilen; auch auch sonst gibt es der Varianten nicht wenige, so daß eine Kollationierung des Dielschen Textes mit dem Manuskript im Beethoven-Schindlerschen Nachlasse eine wohl zu unternehmende Arbeit wäre. — In der neuen Brentano-Ausgabe wird wohl alles seinen Platz finden.

Berliner Königliche Bibliothek eine große Zahl besitzt, die Skizze zu einer Gesangskomposition — zwei Blätter umfassend — ein Hinweis, daß Beethoven doch wohl an eine derartige Komposition gedacht hat. Diese Skizze enthält nämlich unter den Noten, einmal auch seitwärts am Rande, mehrfach den Namen Louise; die sonstigen wenigen Worte sind nicht zu entziffern (Autogr. Nr. 28: Konvolut „56 Blatt Skizzenblätter"; auf dem Deckel steht der Name „Fischhof").

Während dieses Aufenthaltes in Berlin ist im Jahre 1811 auch Clemens Brentanos drastisch-komisches Lied „Der Musikanten schwere Weinzunge" für Zelters Liedertafel entstanden (Gesammelte Schriften 2, 552ff.). In diesem Liede werden verschiedene Tonkünstler wie Zelter, Himmel, Gluck, Reichardt und andere teils durchgehechelt, teils gepriesen. Ein Solist (Einer, eine Art Choragus) intoniert immer aufs neue; sobald der Chor einen Komponisten ins Gefecht führt. Am besten kommen Gluck und Beethoven fort. Über letzteren beginnt der Solist also:

Ja auf Beethovens Spur
Fängts oft zu dunkeln an —,

worauf der Chor mit seinem Refrain einsetzt:

Er hat ihn nicht verstanden,
Der Wein macht ihn zu Schanden,
Klar, klar, klar, klar, klar
Sei der Wein —

um dann fortzufahren:

Ein Ferkel torkel ich
Trunken die Stoppelbahn,
Jedweden Kork zähl ich,
Wirth, schreib nicht doppelt an!

Und dann versetzt unser „Einer":

Was hör' von Sterkel ich,
Daß er nur stoppeln kann!

Wollte Brentano hier in guter Absicht dem Komponisten, Virtuosen und Abbé Sterkel eins auswischen? Joh.

Franz Xaver Sterkel, 1750 zu Würzburg geboren, war lange Zeiten als Klavierspieler tonangebend; besonders waren seine in leichter, gefälliger Manier geschriebenen Klavierkompositionen sehr beliebt. Auch er gehörte zu den Talentmännern, welche allerhand Kritiker dem eigene Wege wandelnden Genius Beethovens als nachahmenswerte Exempel ans Herz legten. — Vielleicht nahm der beethovenbegeisterte Clemens auf diese Weise ein wenig Rache an Sterkel, der um diese Zeit als Kapellmeister des Fürsten-Primas von Dalberg zu Regensburg wirkte. Sterkel starb als Kanonikus und Hofkaplan des Kurfürsten von Mainz im Oktober 1817. — Wie man übrigens weiß, war Beethoven noch als junger Bonner Musiker einmal auf einer Reise von Bonn nach Mergentheim mit Sterkel in Aschaffenburg zusammengetroffen. Die beiden Romberg, Simrock, Ries und andere Mitglieder der Bonner Hofkapelle lauschten dem Spiele Sterkels, der „sehr leicht, höchst gefällig und, wie Vater Ries sich ausdrückt, etwas damenartig" spielte*). Endlich mußte auch Beethoven spielen, trug dabei seine neuesten der Gräfin von Hatzfeld gewidmeten Variationen über das Righinische Thema „Vieni amore" und andere damals für sehr schwierig angesehene Klavierwerke vor „und dies, zur größten Überraschung der Zuhörer, vollkommen und durchaus in der nämlichen gefälligen Manier, die ihm an Sterkel aufgefallen war. So leicht ward es ihm, seine Spielart nach der eines andern einzurichten." Mit Schindler werden auch viele andere Beethovens Spielumwandlungsfähigkeit in Zweifel ziehen.**) —

IV.

Noch in demselben Jahre 1811, in welchem Clemens wegen seiner Luisen-Kantate mit Beethoven in Verbindung trat, verließ

*) Siehe F. G. Wegeler und Ferd. Ries: „Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven", Koblenz 1838, S. 17 (Neudruck S. 22).

**) Wiewohl diese Sterkel-Geschichten zu Brentano eigentlich gar nicht gehören, habe ich sie doch nicht weglassen mögen. D. H.

der Dichter Berlin, um sich nach Böhmen zu begeben. Sein Bruder Christian besaß dort seit 1808 mit anderen Geschwistern das Gut Bukowan, zu dessen Mitbewirtschaftung Clemens vom älteren Bruder Franz eingeladen ward. Den Sommer 1810 hatte Clemens bereits daselbst in großem Behagen zugebracht. Jetzt sollte er also abermals die böhmische Besitzung aufsuchen. Anfang August traf Brentano in Bukowan ein (vgl. Diel 1, 338; auch 337 und 344).

Auf dieser Hinfahrt kam er nun auch nach Teplitz, wo er die Bekanntschaft Varnhagens machte. Da wir nun wissen, daß auch Beethoven im Sommer 1811 in Teplitz weilte und eine gefeierte Persönlichkeit inmitten des dortigen Varnhagen-Rahelschen Kreises bildete*), so konnten sich auch Brentano und Beethoven nähertreten. Dort also wird der Dichter die triftigen, entscheidenden Gründe aus Beethovens Munde vernommen haben, die ihn von der Komposition der Luisen-Kantate zurückhalten mußten.

In dem Porträt, das Varnhagen von Clemens aus dieser Teplitzer Zeit entwirft**), erscheint das Dichterbild nichts weniger denn geschmeichelt. „Endlich" — so erzählt Varnhagen — „im Sommer 1811, zu Töplitz, trat unerwartet Clemens zu mir ins Zimmer, nannte seinen Namen, und sagte er wolle mich kennen lernen, da er die nächste Zeit in Böhmen und vorzüglich in Prag zu leben denke. Ich empfing ihn aufs beste, er benahm sich äußerst liebenswürdig, seine gute Laune, der Witz und die Schärfe seiner Bemerkungen erhöhten jeden Augenblick mein Wohlgefallen." — Doch bald trat eine arge Mißstimmung ein; Varnhagen entließ Clemens mit Worten, nach denen er „glauben mußte, ihn nicht wiederzusehen". — Doch Brentano fand sich bald nach Varnhagens Rückkehr nach Prag ebendort

*) Ich verweise hier auf meine Studie „Beethoven und der Varnhagen-Rahelsche Kreis" (Bd. I dieses Werkes).

**) Biographische Porträts von Varnhagen von Ense. Nebst Briefen von Koreff, Clemens Brentano usw. Leipzig 1871, S. 62 f.

bei diesem ein — und ein Scheinfriede war hergestellt. — Auch Beethoven hielt sich jetzt kurze Zeit in Prag auf, wie Varnhagen selbst in seinem Rahel-Buche erzählt: also immer neue Gelegenheiten für den weiteren Verkehr auch zwischen Beethoven und Brentano.

In elegischer Stimmung tritt Clemens in das Jahr 1812 ein, wie aus einem Briefe an Schwägerin Antonia zu ersehen ist. (Prag, 1. Januar 1812): „Vivat Neujahr! Seit fünf Monaten sitze ich schon in Böhmen, mit vielem Vergnügen gewiß nicht. Dies Land und der Charakter seiner Bewohner sind mir in der Seele zuwider, und doch muß ich immer da hocken und an Christian zerren, um ihn zur Abreise zu Savigny zu bewegen; er hält mich von Termin zu Termin hin, und ich verzweifle fast. Als ich hier wegen Pässen auf der Polizei war, sah ich, daß Du in Karlsbad warst“ (Gesammelte Schriften 8, 163 f.).

Varnhagen ist in seinem Urteile über Clemens ebenso wetterwendisch, voller Widersprüche, wie über dessen Schwester Bettina. Ein Wort aus seinen Denkwürdigkeiten sei jedoch auch hier verzeichnet: „Beethoven, der von Töplitz in Begleitung seines und meines Freundes Oliva nach Wien zurückreiste, hielt sich nicht lange in Prag auf; dagegen kam Clemens Brentano in der Absicht, den ganzen Winter hier zu verleben, und gönnte mir täglich seine zwar überaus erfreuende, aber, wie ich zu meinem Schaden erfahren sollte, auch gefährliche Gesellschaft; gefährlich, insofern sie das tiefste Vertrauen hervorlockte, ohne diesem doch Sicherheit zu gewähren“*). Natürlich sieht jedes Jahr, das Brentano auf dem Bukowaner Gut verbringt, den Dichter auch immer wieder in Prag, so auch das folgende Jahr

*) K. A. Varnhagen von Ense: „Denkwürdigkeiten meines Lebens“, 2. Aufl. Leipzig 1843. II, S. 356 (Kapitel: Prag 1812; vorher Töplitz 1811). — Man vgl. auch „Briefe von Stägemann, Metternich, Heine und Bettina von Arnim, nebst Briefen, Anmerkungen und Notizen von Varnhagen von Ense“, Leipzig 1865 (aus dem Nachlasse), S. 273, wonach Varnhagen unterm 12. März 1837 über Bettina schreibt: „Vertrauen that

1813, in welchem ihm Befreiung winkte. Zu Anfang dieses Jahres wird Bukowan verkauft, so daß Clemens unverzüglich Böhmen verlassen hätte, wenn ihn nicht die Kriegsereignisse zurückgehalten hätten (Diel I, 382). Hier in Prag will er den Ausgang der Kriegsereignisse abwarten.

Daß die Chronologie in Brentanos Lebensgange trotz Diel und anderer Biographen des Dichters noch recht im Argen liegt, lehren auch die Jahre 1813 und 1814, zu denen wir hiermit gelangen.

Ein mannigfach anregendes Leben eröffnete sich für Brentano in Prag mit seinem diesmaligen Aufenthalte daselbst im Jahre 1813. Von Varnhagen war bereits die Rede. Jetzt verkehrt Brentano besonders viel mit Ludwig Tieck und in dessen Kreise. Rudolf Köpkes Buch über Tieck bietet anziehende Bilder auch über Clemens' Charakterwesen und über sein Zusammenwirken mit Tieck dar. Vermutlich durch dieses Werk irregeleitet, schreibt Pater Diel in seinem Brentano-Werke (1, 383): „Durch Tieck wurde er" (sc. Clemens) „wiederum in andere literarische und künstlerische Kreise eingeführt und lernte besonders auch Beethoven (?) und Maria Weber kennen."

Nun ist aber durchaus nichts davon bekannt, daß Beethoven auch im Jahre 1813 Prag berührt habe; im Sommer 1813 hielt sich der Meister in Baden bei Wien auf, wo ihn besonders seine Schlachtsymphonie — auf Wellingtons Sieg bei Viktoria — (Juni 1813) beschäftigte. Nur Tieck (Köpke 1, 356f.) läßt Beethoven im Jahre 1813 in Prag sein und will selbst hier des Tonmeisters Bekanntschaft gemacht haben. Da jedoch Tieck hierbei Vorkommnisse aus Beethovens Leben erwähnt, die schlechterdings

---

ich ihr aber von jeher nicht; dagegen hatte mich früh ihres Bruders Clemens Bekanntschaft gewarnt und der arme Schelm hat mir im Voraus für alle Geschwister gebüßt, mich aber doch auch mit in die Strafe gezogen, denn die rohe Gewaltsamkeit, zu der er mich gegen sich gereizt, steigt in meiner Erinnerung oft genug unwillkommen und als ein häßlicher Flecken auf, den ich mit Widerwillen längst beweint habe!" — Das ist bezeichnend!

in eine weit frühere Zeit hingehören — etwa 1806—1808 —, so wird es begreiflicher, daß sich derselbe in bezug auf Beethovens Prager Anwesenheit im Jahre 1813, wie überhaupt über seine Beziehungen zu Beethoven der Zeit nach so sehr irren konnte.

Auch Karoline Pichler hilft uns, diesen Tieck-Köpkeschen chronologischen Irrtum beseitigen. In ihren „Denkwürdigkeiten" erzählt sie, daß sich „Clemens von Brentano" bei ihr im Jahre 1813 „mittelst eines Briefes von Tieck" einführte (2, 239 ff.), und dabei lesen wir: „Tieck war im Jahre 1808 oder 1809 mit seiner Schwester öfter bei uns gewesen, und ich darf wohl nicht erst sagen, daß diese Bekanntschaft für mich großen Werth hatte und noch hat, und daß ich stolz darauf bin, daß Tieck meiner noch öfter freundlich gedacht, und mir die Bekanntschaft bedeutender Personen, wie z. B. noch viel später, des edlen unvergeßlichen Carl Maria von Weber verschaffte." Der Verkehr Tiecks mit Beethoven wird demnach wohl 1808 in Wien stattgefunden haben, mit nichten 1813 in Prag.

Brentanos Prager Aufenthalt währte bis Juli 1813. In der ersten Hälfte dieses Monates befand er sich bereits in Wien bei seinen Verwandten. Gleich das erste Zeugnis, ein Brief an Tieck, könnte beinahe auf den Gedanken bringen, daß Brentano die Donaustadt hier zum ersten Male erblickte, womit die positiven Versicherungen seiner besten Biographen zuschanden würden, daß er im Jahre 1804 selbst in Wien die Einstudierung seiner Komödie „Ponce de Leon" bewerkstelligte. Man könnte, wie gesagt, auf solche Gedanken kommen, wenn man Brentanos außergewöhnliche Zerstreutheit und Zerfahrenheit außer acht ließe.

Unterm 12. Juli 1813 schreibt unser Dichter also an Tieck*): „Ich bin nach einer dreitägigen Reise, auf welcher mich das Leben sehr en Bagatelle traktierte, in Wien angekommen, in der so mannichfach gepriesenen Stadt, der Eindruck, den sie mir

*) Briefe an Ludwig Tieck. Ausgewählt und herausgegeben von Karl von Holtei. Breslau 1864. Bd. I, S. 103.

gemacht, ist ganz von meiner Erwartung verschieden, die Stadt die ich bereits nach allen Seiten durchschnitten macht einen Eindruck wie Leipzig, Dresden und München durch einander, der herrliche Münster steht wunderbar, wie ein altes Gespenst, im modernen Getümmel, da sizzt die Spinne drinn, in deren Geweb, alle die modernen Fliegen hängen, und gebe es einen ewigen wandelnden Jesus wie einen Juden, so stände sie da, wie ein solcher unter den Jesuiten." Derselbe Brief schildert uns seine Wohnung im Birkenstockschen Hause, Erdberggasse Nr. 98 und führt uns in seine Stimmung in jenen Tagen ein.

V.

Auch über den direkten Verkehr Clemens Brentanos mit Beethoven in diesem Jahre 1813 läßt sich nunmehr Tatsächliches mitteilen.

Bei neuem sorgfältigen Durchsuchen des Schindlerschen Beethoven-Nachlasses fand ich in der bereits erwähnten Mappe III zwei Manuskripte von Clemens Brentano. Wie schon angedeutet, enthält dieses Konvolut mannigfache Gedichte und Operntexte, die dem Tondichter zur Komposition zugegangen waren. Des einen Manuskriptes von Brentano (Nr. 42 dieser Mappe), der Luisen-Kantate nebst Zueignungsgedicht an die Kaiserin von Österreich, war bereits oben gedacht. Das zweite Manuskript, Nr. 28 dieses Pakets (Beethoven-Autographe Nr. 27), enthält vier bisher nicht beachtete Gedichte Brentanos an Beethoven, welche in der Ausgabe seiner Schriften fehlen.

Zum allgemeinen Verständnis oder zur Erklärung der Entstehung dieser Gedichte ist zu bemerken, daß Beethoven im Hochsommer 1813 Wellingtons Sieg über die Franzosen (21. Juni) durch ein symphonisches Werk verherrlichte. Trotz der besonders drangvollen Umstände in Beethovens Lebensgange im Jahre 1813 schuf Beethoven mit seinem op. 91 „Welling-

tons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria" für Orchester ein Werk, das einen glücklichen Wendepunkt für seine ganze künstlerische Existenz bedeuten sollte.

Schindler leitet den fünften Abschnitt des ersten Bandes seiner Beethoven-Biographie, wie folgt ein (3. Auflage, 1, 191)*): „Wir stehen nun vor einem der wichtigsten Momente im Leben des Meisters, in welchem alle bisher dissentirenden Stimmen, mit Ausnahme weniger Fachmänner, sich endlich dahin geeinigt hatten, ihn des Lorbeers würdig zu halten. Wir haben nämlich über die am 8. und 12. Dezember 1813 in der Aula der Universität stattgehabten Aufführungen der A dur-Sinfonie und der Sinfonie ‚Wellington's Sieg oder die Schlacht bei Vittoria' zu sprechen, welche Feierlichkeit von dem k. k. Hofmechaniker Mälzel zum Vortheile der in der Schlacht bei Hanau invalid gewordenen österreichischen und bayerischen Krieger veranstaltet worden war."

Der Erfolg der Schlacht-Symphonie war ein ganz erstaunlicher. Alles jubelte und grüßte dem Tonfürsten zu; in ganz hervorragender Weise nachher Journalisten und Dichter**).

Schon im Januar 1814 erfolgte die Wiederholung dieser beiden symphonischen Werke, diesmal im großen Redoutensaale; am 7. Februar, in demselben Raume, Wiederholung dieser Werke, wozu sich aber die erste Aufführung der Achten Symphonie (F dur, op. 93) gesellte und die eines neuen Terzetts für Sopran, Tenor und Baß, Tremate, Empi tremate (op. 116), vorgetragen von Frau Anna Milder-Hauptmann und den Sängern Siboni und Weinmüller. „Die Jubel-Ausbrüche während der A dur-Sinfonie und der Schlacht bei Vittoria," schreibt Schindler (I, 195)***), „in welch' letzterer alle Theile infolge wiederholter

---

*) Neudruck S. 237.

**) Zelters Bericht an Goethe ist in Bd. I, S. 220 dieses Werkes zu lesen.

***) Neudruck S. 241.

Aufführungen schon präcise in einander griffen, überstiegen alles, was man bis dahin im Concertsaale erlebt haben wollte." Außerordentlich bedeutsam erscheint namentlich das uneingeschränkte Lob der damals tonangebenden „Leipziger Allgemeinen Musikzeitung", worin der Referent über diese Dezember-Konzerte (in Nr. 4 vom 26. Januar 1814) unter anderen Lobeshymnen jubelnd verkündet: „Längst im In- und Auslande als einer der größten Instrumental-Componisten geehrt, feierte bei diesen Ausführungen Hr. v. B. seinen Triumph. Ein zahlreiches Orchester, durchaus mit den ersten und vorzüglichsten hiesigen Tonkünstlern besetzt, hatte sich wirklich aus patriotischem Eifer und innigem Dankgefühl für den gesegneten Erfolg der allgemeinen Anstrengungen Deutschlands in dem gegenwärtigen Kriege zur Mitwirkung ohne Entschädigung vereinigt und gewährte, unter der Leitung des Componisten, durch sein präcises Zusammenwirken ein allgemeines Vergnügen, das sich bis zum Enthusiasmus steigerte."

Zu den Dichtern, welche in diesen Zeiten den Tonmeister und seine Schlacht-Symphonie feierten, gehört nun in hervorragendster Weise Clemens Brentano. Ich lasse diese Gedichte nach dem Berliner Manuskripte folgen*).

---

*) Es empfiehlt sich, die Einheitlichkeit des Berliner Manuskripts in dem Abdruck nicht zu stören. Nr. 1, 2 und 4 erschienen mit zwei anderen Gedichten unter der Überschrift „Nachklänge Beethovenscher Musik" und mit der Chiffre C. B. unmittelbar nach der Besprechung der oben erwähnten Akademie aus der Feder des mit Beethoven befreundeten Dichters Carl Bernard in dessen „Dramaturgischem Beobachter" vom 7. Januar 1814, worauf zuerst Nohl in seinen „Neuen Briefen Beethovens" 1867, S. 76, jedoch ohne Brentanos Autorschaft zu erkennen, aufmerksam machte. Ich teile die Abweichungen dieses Druckes (*B*) von der Handschrift in den Anmerkungen mit und kann nicht umhin, Herrn Prof. Sauer für die Kollationierung des Berliner Manuskripts mit den im „Dramaturgischen Beobachter" enthaltenen gleichartigen Gedichten Brentanos meinen innigsten Dank abzustatten. Die Berliner Königliche Bibliothek besitzt den „Dramaturgischen Beobachter" nicht.

Vier Lieder von Beethoven an sich selbst.

(Von Clemens Brentano.)

1.

Einsamkeit, du stummer Bronnen
Heil'ge Mutter tiefer Quellen
Zauberspiegel innrer Sonnen,
Die in Tönen überschwellen,
Seit ich durft in Deine Wonnen
Das bethörte Leben stellen,
Seit Du ganz mich überronnen
Mit den dunklen Wunderwellen
Hab' zu funkeln ich begonnen
Und nun klingen all die hellen
Sternen Sphären meiner Seele,
Deren Takt ein Gott mir zähle.
Alle Sonnen meines Herzens,
Die Planeten meiner Lust,
Die Kometen meines Schmerzens
Tönen laut in meiner Brust.
In dem Monde meiner Wehmuth
Alles Glanzes unbewußt
Muß ich singen und in Demuth
Vor den Schätzen meines Innern
Vor der Armuth meines Lebens
Vor den Gipflen meines Strebens,
Ewger Gott! mich dein erinnern.
Alles andre ist vergebens.

2.

Gott! Dein Himmel faßt mich in den Haaren,
Deine Erde reißt mich in die Hölle,
Herr, wo soll doch mein Herz bewahren,
Daß ich Deine Schwelle sicher stelle.

Erstes Lied. 1 du Geister Bronnen, *B* 2 Mutter aller heilgen Quellen, *B* 4 Die berauschet überschwellen *B* 6 bethörte] betrübte *B* 9 funkeln] tönen *B* 11 Sternenchöre *B* 16 Klingen hoch *B* 19 Muß] Kann *B* 22 den Gipflen] der Allmacht *B* 23 Dein, o Ew'ger, mich erinnern! *B*

Zweites Lied. 2 reißt] zieht *B* 3 Gott, wie soll ich doch *B*

Also fleh' ich durch die Nacht, da fließen
Meine Klagen hin wie Feuerbronnen,
Die mit glühnden Meeren mich umschließen,
Doch in Mitten hab ich Grund gewonnen,
Rage hoch gleich räthselvollen Riesen,
Memnons Bild, des Morgens erste Sonnen,
Fragend ihren Strahl zur Stirn mir schießen
Und den Traum, den Mitternacht gesponnen,
Ueb' ich tönend, den Tag zu grüßen.

3.

Du hast die Schlacht geschlagen,
Ich habe die Schlacht getönt,
Es rasselt dein Sichelwagen,
Der über das Schlachtfeld dröhnt,
Ich hab' ihn hinüber getragen
Und habe den Schmerz versöhnt,
Ich seh Dich in heißen Tagen
Mit blut'gem Kranz gekrönt,
Und ich werd' ewig ragen,
Der Dich im Ton verschönt.
Wellingthon, in Tones Welle
Wog' ich und wall' ich die Schlacht,
Wie eines Vulkanes Helle
Durch die heilige Sternennacht,

---

4 Schwelle] Schätze *B* 5 Also fleht der Sänger und es fließen *B* 6 Seine Klagen *B* 7 weiten Meeren ihn *B* 8 hat er *B* 9 Rage hoch gleich] Und er wächst zum *B* 10 Morgens] Aufgangs *B* 11 Ihre Strahlen dir zur Stirne schießen, *B*

11a Klänge, die die alte Nacht ersonnen
12 Töneſt du, den jüngsten Tag zu grüßen:
12a Auserwählt sind wen'ge, doch berufen
12b Alle, die da hören, an die Stufen. — *B*

Drittes Lied. Hiermit wendet sich der Dichter zur Schlachtsymphonie selbst. In *B* als fünftes und letztes Gedicht. 1 Wer hat *B* 2 Wer hat *B* 3 Wer hat den Sichelwagen, *B* 4 Blutfeld *B* 5 Harmonisch hinüber getragen, *B* 6 Daß sich der Schmerz versöhnt? *B* 7 Wen hat in *B* 8 Ein solcher Kranz *B* 9 Wer darf so herrlich ragen, *B* 10 Von Sieg und Kunst verschönt. *B* 12 Woget und wallet

Daß an der Zeiten Schwelle
Die schlummernde Zukunft erwacht.
Die Rosse entspann' ich dem Wagen
Triumpf! auf Tönen getragen,
Zieht mein Held ein, der Ewigkeit Pforten
Rufen in meinen Akkorden,
Wellington, Viktoria!
Beethoven! Gloria!

4.

Meine Lyra ist umkränzet
Und ich sing in hohem Ton,
Daß es klinget, daß es glänzet
Für den hohen Wellington!

Daß wir in dem Herzen tragen
Hohes Wort, Viktoria,
Hat er aus dem Feind geschlagen
Siegreich bei Vittoria!

Laßt uns singen, klingen, trinken
Für Hispaniens heilge Schaar,
Nimmer wird die Schwelle sinken,
Kämpft dies Volk am Hausaltar.

---

die *B* 14 Sternennacht. *B* 15, 16 fehlt *B* 17 Er spannt dir das Roß aus dem *B* 18 Und zieht dich mit Wunderakkorden *B* 19 Durch ewig tönende Pforten. *B* 20 Triumpf, auf Klängen getragen! *B* 21 Wellingthon, *B*

Viertes Lied. Dieses Lied hat Brentano — mannigfach verändert — späterhin in seine große Dithyrambe „Rheinübergang, Kriegsrundgesang" mit Refrain (Gesammelte Schriften 2, 33—42) aufgenommen. Dieses Chorlied hat 42 Strophen. Mit Strophe 15 beginnt der auf Wellington bezügliche Teil. Ich bezeichne die Lesarten mit *C*.

1—3 Aber nun den Becher kränzet
Stoßet an im hohen Ton,
Daß er klinget, daß es glänzet *C*
4a Wellington, die Wellen tönen
b Wogend dich um Albion,
c Und Hispanien, dich zu krönen,
d Treibet Lorberhaine schon.

5 Daß] Was *C* 7 Hast du *C* 8 Vittoria. *C* 9 Und dann

Nimmer auf des Herkuls Säulen
Baut sich des Tirannen Thron,
Vor Gibraltars Fels, dem steilen,
Steht der David, Wellingthon.

Oben auf den Pirenäen
Sucht er seiner Schleuder Stein
Und der Feind bleibt ihm nicht stehen
Scheinet gleich der Gegner klein.

Groß ist nicht, wer viele, viele
Wie ein Xerxes überschifft,
Groß ist, wer zu heil'gem Ziele
Mit gerechtem Wurfe trifft.

Groß ist nicht wer breit und lange
Schatten in die Welt hinstreut,
Vor dem Sonnenuntergange
Wächst der Schatten alle Zeit.

Seht, wie Josua begehrte
Einst der Sonne Stillestand,
Hat der Held mit seinem Schwerde
Spaniens Sonne auch gebannt.

Und wie einst die Mauern sanken
Vor Trometten Gideons,
Sehn wir alle Vesten wanken
Vor dem Siegsschall Wellingthons.

Klinge Lyra, ewig leben
Josua, David, Gideon
Und die Pyrenäee heben
Dir ein Denkmahl Wellingthon.

---

laßt uns jubelnd trinken *C* 14 Bauet sich ein fremder Thron, *C* 17 Hoch schon auf *C* 19 Und kein Riese bleibt ihm stehen, *C* 21 Aber groß ist nicht, wer Viele *C* 31 seinem] frommem *C* 34 Posaunen *C* 37 Klinge Lyra] Trinkt dem Helden *C* 38 David, Josua, *C* 40 ein] das *C*. Nach 40 folgen in *C* noch weitere 17 Strophen. — Wie gerade dieses vierte schwungkräftige Lied ganz im Geiste Beethovens geschaffen ist, so beweisen dieses vornehmlich Sätze wie V. 23, 24, die das heilige Wesen der göttlichen Gerechtigkeit verkünden. Davon sind namentlich auch die Briefe Beethovens voll. So lesen wir z. B. in einem Briefe an

Diese Gedichte bergen noch ein weiteres Interesse in sich. Sie sind offenbar rasch und feurig konzipiert und sogleich mit begleitenden Zeilen, die hier ebenfalls im Manuskripte unter den Liedern stehen, an den Tonmeister gesandt worden.

Dieses einzige briefliche Dokument Brentanos an Beethoven lautet:

„Ich habe diese Lieder eine Stunde eher ich in ihre Musik gehe, geschwinde hingeschrieben, später würden sie besser geworden sein, das letzte Lied ist nicht geschlossen, denn Daniels Harfe, Gideons Posaune gehört Ihnen, Sie müssen den haßenden Saul heilen, verzeihen Sie, es ist lauter Liebe und ich werde besser kommen

ihr

Clemens Brentano."

Die wenigen prächtigen Worte lassen den Schluß ziehen, daß der Verkehr zwischen Sänger und Dichter in jenen Tagen ein ebenso herzlicher als namentlich für Clemens ersprießlicher gewesen sein muß. Die reinigende, erhebende Kraft, die von Beethoven aus auf so viele überging, muß sich auch an Brentano offenbar gemacht haben. Da ein Teil dieser Gesänge schon am 7. Januar im Drucke erschien, so geht man kaum fehl, wenn man annimmt, daß sie unmittelbar vor der großen Beethoven-Akademie in den ersten Januartagen 1814 entstanden sind. —

VI.

Clemens Brentanos Aufenthalt in Wien dürfte ein Jahr gedauert haben — vom Juli 1813 bis zum Juli 1814 — etwa bis zu der Zeit, wo auch seine Geschwister Franz und Antonie das Wiener Heim für immer aufgaben.

---

den Registraturdirektor Tschichka in Wien (1817) das wunderbare hohe Wort: „Ich könnte auch sehr empfindlich sein, aber der Gerechte muß auch Unrecht leiden können, ohne sich im Mindesten vom Rechte zu entfernen. In diesem Sinne werde ich jede Probe bestehen und man wird mich nicht wanken machen."

Soweit Zeugnisse darüber vorhanden sind, war diese Wiener Epoche für Brentanos Leben von nachhaltig günstigem Einflusse. Er sah sich in Wien von den hervorragendsten Geistern geehrt und geliebt, gefiel auch, trotz mancher seiner Absonderlichkeiten, dem Wiener Phäakenvölkchen ungemein gut. Seine kritische und schöpferische Kraft brachten in Wien manch kostbares Stück zustande. Die Zeit des allgemeinen kriegerischen Aufschwunges weckte auch in Brentano die tyrtäischen Saiten zum Tönen herrlicher Kriegslieder. Besonderen Erfolg hatte der Dichter mit seinem Bühnenfestspiel „Am Rhein, am Rhein", das im Jahre 1814 über die Bretter ging und dem beglückten Verfasser sogar den offiziellen Dank der kaiserlichen Familie eintrug (Diel 1, 405)*). Noch am Abend seines Lebens — so belehrt uns Diel — redete Brentano oft von den Wiener treuen Freunden und von der Liebe, die ihm dort zuteil geworden war.

Auch Karoline Pichler versagt ihm nicht ihre Bewunderung und Anerkennung. Brentano gehörte freilich — der neuen Geistesrichtung an, „und obwohl seine sehr markirte Originalität, sein poetisches Talent und seine geistreiche Unterhaltung" ihr manch angenehme Stunde bereitete, fand sie freilich auch vieles so heterogen in der beiderseitigen Denkungsart, daß sie ihn oft mit stillem Staunen zuhörte „und eben so oft ganz und gar nicht begriff, was er meinte und sagte" (Denkwürdigkeiten 2, 240 f.).

Daß sich Clemens' Andenken im Herzen seiner Wiener Freunde sehr lebendig behauptete, sprach noch besonders Franz Gräffer einige Jahre nach des Dichters Tode in den kleinen „Wiener Memoiren" (Wien, 1845, 2, 37) aus.

Nach dem Friedensschlusse wünschten Clemens' Verwandte, daß er sich ihnen wieder in Berlin anschlösse. „Clemens war gegen Ende des Jahres 1814 mit Arnim und Bettina von Wiepersdorf nach Berlin übergesiedelt und wohnte bei seinem

*) Zum erstenmal gedruckt in dem von Gubitz herausgegeben Almanach „Blätter und Blüthen".

Schwager Savigny in der Oberwallstraße" (Diel 2, 4). Schon dieser Biograph wies auf Brentanos Zeit der „strengen Theaterkritik" in dieser Berliner Periode hin. „Leider konnte nicht ausfindig gemacht werden, in welchem Blatte diese Aufsätze erschienen," klagt Diel (2, 93).

Glücklicherweise konnte hier Ludwig Geiger im Jahre 1890 etwas Positives ausfindig machen und darbieten, was direkt mit Beethoven in Verbindung steht. Er fand in der Berliner Spenerschen Zeitung 1815 eine mit „C. B." unterzeichnete, offenbar von Clemens Brentano herstammende Kritik des Dichters über Beethovens damals zum ersten Male in Berlin aufgeführten „Fidelio", die ich, da mir der betreffende Jahrgang der „Spenerschen Zeitung" unzugänglich ist, nach seinem Abdruck zitiere. Durch Veröffentlichung dieser Kritik konnte Geiger meine darüber veröffentlichten Arbeiten ergänzen*).

Dieser höchst interessanten Kritik Brentanos über Beethovens „Fidelio" gleich nach der ersten Aufführung an der Berliner Oper (11. Oktober 1815) entnehme ich folgende Sätze: — — „Fidelio

---

*) Vgl. des Verfassers Aufsatz „Die ersten Fidelio-Aufführungen in Berlin" (Bd. I, S. 135ff. dieses Werkes), ferner L. Geigers Artikel in der Beilage zur „Allgemeinen Zeitung" (München), Nr. 331 vom 29. November 1890, unter dem Titel „Clemens Brentano und Beethoven", ein Titel, der freilich durch den Inhalt des Artikels keineswegs gerechtfertigt erscheint. — Wenn hier ferner Geiger u. a. bemerkt: „Daß er (Brentano) aber in dieser thätigen, innerlich und äußerlich bewegten Zeit auch musikalisches Interesse bewies und unter die Berliner Zeitungsschreiber ging, war bisher völlig unbekannt. Weder seine noch die Biographen Beethovens wissen das Geringste davon" — so ist diese Unrichtigkeit durch die oben mitgeteilte Bemerkung Diels (II, 93) bereits festgestellt. Ja, schon beträchtlich lange vor der Dielschen Biographie war diese Brentanosche Tätigkeit aus den von Holtei edierten Briefen an Tieck (1864) zu entnehmen. Dort wird ein Brief von Ludwig Robert an Tieck aus Berlin, 30. März 1816 mitgeteilt (III, 143f.), worin es heißt: „Die unberufene Feder, die sich in den Zeitungen über Dekorationen hat vernehmen lassen, ist die des konfusen, aberwitzigen, aber witzigen Brentanos, der mir als Schriftsteller und Dichter höchst zuwider, als litterarischer Hanswurst und lustiger Rath am Hofe des

ist aufgeführt — meisterhaft aufgeführt — unser braver Weber*) hat dirigirt und zusammengehalten wie ein Ehrenmann, wie ein Freund aller Genialität — ich mag das Theater nicht so wie es heutzutage in der Welt ist — aber heute erfreute es mich durch Mark und Bein — heute habe ich gefühlt, was es vermag, wenn der Zufall ihm etwas Vortreffliches zumuthet und das Vortreffliche das Talent und den besten Willen zu Hause findet." — — — „aber sie (sc. die Oper) hat sich anhören lassen, als wäre sie leicht, sie machte durchaus einen edlen einfachen großartigen Eindruck, alles ward verstanden und gefühlt, und die entsetzliche Absonderlichkeit bestand höchstens darin, daß heute Abend nicht Vetter Michel da war, der uns rührte, sondern daß es einem manchmal zu Muthe wurde, als wäre es der Erzengel Michael selbst und denkt euch, wir verstanden ihn alle, er war uns nicht zu hoch, er war uns eben gut genug. Das ist aber die Aufgabe und der Sieg der Kunst, daß sie das Höhere zum Menschlichen macht, so steigen die Götter zur Erde nieder, so können wir sie lieben, so werden wir zum Himmel ermuthigt. Dank dir, guter einsamer, in dir und deinen Tönen einsamer Beethoven**) für dein Werk, Dank dir geistvoller und das Beste redlich und tüchtig wollender Weber und euch allen, ihr braven Künstler, ihr habt eine Menge das Beste liebende Herzen begeistert und gerührt entlassen."

Wenn man sich nun nochmals Brentano als Verherrlicher der Beethovenschen Schlachtsymphonie vergegenwärtigt, dann

---

Apolls aber doch gar nicht übel ist." — In den Berliner Neudrucken (3. Serie, I. Bd. Berlin 1892. Ludwig Achim von Arnim: „Unbekannte Aufsätze und Gedichte. Mit einem Anhang von Clemens Brentano", S. 130 ff.) ist jetzt sowohl die „Fidelio"-Kritik, als auch manch ein anderes Gedicht Brentanos aus jener Berliner Zeit ans Tageslicht gezogen. Der Jahrgang 1816 der „Spenerschen Zeitung" böte Stoff zur Nachlese.

*) Bernhard Anselm Weber, der 1766 zu Mannheim geboren ward und als Königlicher Hofkapellmeister zu Berlin im Jahre 1821 starb.

**) Diese Worte erinnern an das erste der oben mitgeteilten Gedichte Brentanos an Beethoven, welches den einsamen Meister besingt.

begreift man die letzten schwungvollen Worte jener Fidelio-Kritik als einen feierlichen Nachhall der hochgehenden Wiener Zeiten im Winter 1813/1814. Man höre: „In Beethovens Schlacht von Vittoria machte sich der ehrwürdige Salieri eine Freude daraus, das Chor der französischen Trommeln, Weigl das der englischen angeführt zu haben, und alle ersten Virtuosen Wiens füllten das Orchester*). Es gibt eine Größe in der Kunst, welche wie die Seligkeit keinen Rang erkennt. Bei jenem Werk war ein ähnliches Gerede voraus, aber die heilige Woge, die Flut und Ebbe des Genius trug sie alle selig dahin, alle waren eins, es gab keinen Künstler, ja keinen Beethoven mehr und die Geister, die über der Woge schwebten, ließen sich auf alle herab. Das Werk ward lebendig, es ward geschaffen und erlebt. So aber wird ein Kunstwerk hoher Art allein zustande gebracht." —

Die erste Leonore in Berlin war Frau Justizrat Josephine Schulze-Killitzschky, die in Reichardts „Vertrauten Wiener Briefen" gefeierte „schöne Böhmin mit der schönen Stimme"; erst in der zweiten Aufführung (14. Oktober) erschien Frau Anna Milder-Hauptmann, um als Fidelio die höchsten Triumphe zu feiern. — Nach ihrem ersten Auftreten widmete ihr nun Clemens Brentano in der „Spenerschen Zeitung" einige etwas wunderliche Strophen, die von L. Geiger aus derselben Quelle aufs neue zum Abdruck gebracht worden sind.

---

*) Die Stelle des bekannten von Beethoven abgefaßten Dankschreibens (Beeth. Sämtl. Briefe II, 2. Aufl., S. 166) nach jenen Akademien am 8. und 12. Dezember 1813 spricht wohl von Salieri, aber nicht von Weigl, nämlich: „[Wenn?] Hr. Schuppanzig an der Spitze der ersten Violine stand, und durch seinen feurigen ausdrucksvollen Vortrag das Orchester mit sich fortriß, so scheuete sich ein Hr. ober-Kapellmeister Salieri nicht, den Takt der Trommeln und Canonaden zu geben, Hr. Spohr und Hr. Mayseder jeder durch seine Kunst der obersten Leitung würdig, wirkten an der Zweiten und dritten Stelle mit — — — u. Hr: Siboni u. Giulani standen gleichfalls an untergeordneten plätzen."

Uns mag es genügen, die dritte Stanze dieses vierstrophigen Gedichtes hier kennen zu lernen:

Bisarrheit wär' Pizarro der Tirann,
Der uns Beethoven, Herrn der tiefern Kunst,
Gefangen hielte gleich dem Floreſtan?
Nein, Schlendrian und Neid und Brettergunst
Verdrängten ihn; doch alten Leierbann
Brach nicht vergebens seine heil'ge Brunst,
Die Fesseln und der Menge Taubheit springen,
Sie hört ihn milder als Fidelio singen*).

Auch die Schlußoktaven bringen noch viermal das Epitheton „milder" vor, um Anna Milderſche Künstlereigenschaften in das gebührende Licht milder Verklärung zu setzen.

Seitdem Brentano hier noch einmal — geistesverwandt mit seiner Schwester Bettina — Beethoven als „Herrn der tiefern Kunst" gefeiert hat, verraten seine sonstigen schriftstellerischen Erzeugnisse, soweit sie uns überliefert sind, nicht, daß er sich noch viel um die Beethovensche Kunst gekümmert habe. Die Stetigkeit des Musikempfindens, ebenso der damit verbundene Enthusiasmus für Beethoven — unverwelkliche Ruhmesblätter in Bettinens Geistesleben — fehlen ihrem Bruder Clemens freilich.

Brentano hatte, ganz wie Beethoven, bei all seinen Schroff-

*) Durch Steigs Güte bin ich in der Lage, aus Brentanos Handschrift, die als Druckvorlage für die „Spenersche Zeitung" 1815, 21. Oktober diente, folgende Anmerkung mitzuteilen, die dieser dritten Strophe hätte hinzugefügt werden sollen, im Druck aber wegblieb: „Die dritte Stanze bezieht sich auf die ungemeinen Schikanen, die Bethoven erleiden mußte, biß er seine Oper in Wien auf der Bühne feststellte. Es war ein Lerm voraus, als würde die ganze menschliche Gesellschaft darüber zu Grund gehn. Und wir würden gewis bereits eine Menge herrlicher Opern von ihm haben, wäre es ihm eher gelungen, Aufführer zu gewinnen. Uebrigens war die heutige Aufführung des Fidelio nur dadurch von der ersten unterschieden, daß Fidelio durch das Uebergewicht der Künstlerinn einsamer stand als das erstemal, des Tiranns Stimme schien zu ohnmächtig, da er sich nicht wie Floreſtan durch lange Kerkerleiden entschuldigen läßt." A. Sauer.

heiten, im Grunde etwas absolut Reines, Heiliges und darum Versöhnendes. So berichtet Emma Niendorf (S. 37 f.): „Niemand in der Welt hat mir so bittere Kränkungen und grausame Worte gesagt, als Clemens, und doch konnte ich mich nicht zürnend von ihm wenden. Er sprudelte das so heraus wie im Wahnsinn. Ich wußte es genau, wenn wieder der rechte Brentano in ihm sprach und über den dämonischen siegte. Nie vermochte ich Groll zu hegen — war es doch Bettinas Bruder." —

Auch weniger romantische Naturen verkannten unter manchen Brentanoschen Seltsamkeiten und Wirrungen nicht den tiefen Goldgehalt seines Geisteswesens. So auch Gubitz, der viel Interessantes über den rätselhaften Clemens erzählt. „Mir war er" — so belehrt uns derselbe („Erlebnisse" 2, 149) — „bei aller Sonderbarkeit in seinem — von ihm nur lässig benützten — Geistreichthum immer eine anziehende Erscheinung, und daß er mir räthselhaft blieb, vermindert das Anziehende gewiß nicht, gibt mir vielmehr noch jetzt zu denken und zu erwägen."

Daß Clemens Brentano, der am 28. Juli 1842 morgens $^1/_2$ 9 Uhr von seinem Erdenleiden erlöst ward, noch heute mit gutem Grunde „zu denken und zu erwägen" gibt, das beweist gerade das rege, mannigfache Interesse, welches sich in unserer Zeit um dieses Dichters Leben und Wesen bewegt.

Christoph Kuffners Beziehungen zu Beethoven.

I.

Der österreichische Dramatiker und vielseitige Gelehrte Christoph Kuffner gehört zu den ältesten Dichterfreunden Beethovens. Mit einer der reizvollsten, frischesten Kompositionen unseres Tonmeisters bleibt Kuffners Name für alle Zeiten verbunden: der Chorphantasie op. 80, die im Jahre 1808 entstand.

In der berühmten großen Akademie Beethovens am 22. Dezember 1808 — die namentlich vom Verfasser der „Vertrauten Briefe auf einer Reise nach Wien" so anziehend geschildert wird — gelangte diese Chorphantasie zum erstenmal zur Aufführung, ein Werk, das man nicht ohne Grund das zarte Präludium zur späteren großmächtigen Chorsymphonie (op. 125) genannt hat. Kuffner hatte dazu auf Beethovens Veranlassung zum Finale die Textesworte gedichtet:

Schmeichelnd hold und lieblich klingen
Unsers Lebens Harmonien,
Und dem Schönheitssinn entschwingen
Blumen sich, die ewig blühn — usw.

Mit der Dedikation an den König Maximilian Joseph von Bayern erschien die Chorphantasie im Jahre 1811.

Es darf übrigens nicht unerwähnt bleiben, daß die hierauf bezügliche Autorschaft Kuffners stark angezweifelt wird. Gustav Nottebohm ist es, der in seinem Buche „Zweite Beethoveniana" (Leipzig 1887), S. 503 f. die Zweifelsstimme erhebt. Dort, in einem Artikel über Skizzen zur Chorphantasie, belehrt uns eine Fußnote wie folgt: „Carl Czerny erzählt: Kurz vor der am 22. Dezember 1808 gegebenen Akademie kam ihm

[sc. Beethoven] die Idee, ein glänzendes Schlußstück für diese Akademie zu schreiben. Er wählte ein schon viele Jahre früher komponirtes Lied, entwarf die Variationen, den Chor ꝛc., und der Dichter Kuffner mußte dann schnell die Worte (nach Beethovens Angabe) dazu dichten. So entstand die Phantasie mit Chor op. 80. Sie wurde so spät fertig, daß sie kaum gehörig probirt werden konnte. Beethoven erzählte dies in meiner Gegenwart. (Vgl. Thayers Biographie 3, 59.)*) — Was den Hergang und die Sache betrifft, so läßt sich Czernys Erzählung mit den Erscheinungen, welche die Skizzen bieten, in Einklang bringen. Nur bezweifeln wir die Richtigkeit der Angaben in Betreff des Verfassers des Textes. Dieser Zweifel gründet sich vor allem darauf, daß in den im Jahre 1845 in 20 Bänden erschienenen Werken Christoph Kuffners, welche sogar die unbedeutendsten kleinsten Gedichte enthalten, der erwähnte Text nicht zu finden ist und daß in der im letzten Bande beigegebenen Biographie Kuffners, wo unter anderem von dem Verhältniß zu Joseph Haydn und Beethoven, von dem ‚auf dringendes Verlangen Beethovens' gedichteten Oratorium ‚Saul' und von anderen zur Komposition bestimmten Dichtungen die Rede ist, von jenem Text nichts erwähnt wird. Auch sprechen innere Gründe gegen die Autorschaft Kuffners. Man muß sich vergegenwärtigen, daß es hier galt, zu einer gegebenen Melodie Worte zu finden, deren Inhalt im allgemeinen gewiß von Beethoven vorher angedeutet war. Die Worte, die gefunden wurden, sind gewiß von keinem unserer größten Dichter, aber sie zeigen in der Lösung jener Aufgabe ein Verständniß für die Musik,

*) Thayer gibt jedoch noch Weiteres. Der letzte Satz lautet vollständig: „Beethoven erzählte dieses in meiner (Czernys) Gegenwart, um zu erklären, weshalb er bei der Aufführung noch einmal wiederholen ließ" usw. Dann aber macht Thayer dazu noch diese Randbemerkung: „Czerny (von welchem diese Mitteilung stammte) wußte nicht, daß Beethoven den Gedanken, dieses Werk zu schreiben, schon volle acht Jahre früher gefaßt hatte. Vgl. die Notiz über das Petterſche Skizzenbuch II, 114—115."

eine Geschmeidigkeit in der Sprache und einen Schwung, den man in Kuffners Gedichten schwerlich finden wird. Eher kann Friedrich Treitschke der Dichter sein. Und diese Vermuthung wird dadurch unterstützt, daß Beethoven, als er im Jahre 1809 und ungefähr ein halbes Jahr später den Text zu einem in ‚Christus am Ölberg' einzulegenden neuen Chor haben wollte, gleich an Treitschke denkt."

In C. F. Weidmanns Aufsatz „Christoph Kuffners Leben und litterarisches Wirken" (Schriften 20, 344ff.) stehen über die Beziehungen Kuffners zu Beethoven nur diese wenigen Worte: „Auch schrieb er mehrere Oratorien, z. B. Saul, auf dringendes Verlangen Beethovens. Es ging indessen mit diesem Oratorium eben so, wie mit jenem für Haydn. Beethoven las die erste Abtheilung, welche ihm Kuffner eingehändigt hatte, mit dem lebhaftesten Antheile, er fand sie höchst geeignet zur Komposition, und hatte sie auch schon im Geiste skizzirt, als er vom Tode abberufen ward." Die hier gleich mitzuteilenden Gespräche werden den Beweis von einem weit regeren Verkehr zwischen beiden liefern, als ihn jene Biographie in Kuffners Gesamtwerken ahnen läßt. Und darum bedarf auch Nottebohms Anzweifluug der Autorschaft Kuffners noch weiterer Stützen. Vorläufig behalten wir Kuffner mit der blühend schönen Chorphantasie in Verbindung.

Das Jahr 1813 zeigt uns Dichter und Komponisten in neuer Beziehung. Kuffners Trauerspiel „Tarpeja" wurde am 26. März 1813 zum erstenmal (vgl. jedoch Aufzeichnungen aus Otto Jahns Nachlaß. — Konvolut S. 55 [etwa 1812 gegeben] nach C. Holz), und zwar mit dem neu komponierten Triumphmarsch (C dur) von Beethoven aufgeführt. Der Marsch zu Kuffners „Tarpeja" erschien sechs Jahre später, für Klavier zu zwei Händen bearbeitet, in der vom Hoftheatermusikverlag in Wien herausgegebenen Sammlung: „Die musikalische Biene" Heft 5; für Orchester erst nach Beethovens Tode bei T. Haslinger in Wien (G. Nottebohm, Thematisches Verzeichnis usw.,

2. Auflage, S. 139). Das Trauerspiel „Tarpeja“ selbst ist im 14. Bande der Kuffnerschen Werke unter dem Titel: „Hersilia, Schauspiel in vier Akten“ gedruckt.

Seitdem scheint der freundschaftliche Verkehe zwischen Beethoven und Kuffner einem langen Winterschlafe anheimgefallen zu sein. Man hört und sieht viele Jahre nichts von Kuffner im Kreise Beethovens. Erst im Jahre 1824, als im Februar aus dem Schoße der angesehensten Gesellschaft der Kaiserstadt jene denkwürdige Adresse behufs Aufführung der Neunten Symphonie und der Missa solemnis an Beethoven erlassen ward: prangt auch unser Dichter als „Th. Kuffner“ unter den Unterzeichnern.

Eine deutlichere Sprache reden jedoch Beethovens Konversationshefte — in diesem Falle zunächst eine Sprache der Stummheit. Denn in der Zeit von 1819 bis 1825 ist da keine Spur von Kuffner zu finden. Dafür entschädigt jedoch das Jahr 1826 in bedeutsamer Fülle. Das kam so.

Mit dem Dichter Karl Bernard verband Beethoven eine langjährige Freundschaft. Als die „Gesellschaft der Musikfreunde“ bei Beethoven ein Oratorium bestellte, ward Bernard zum Dichter auserkoren. Derselbe dichtete zu diesem Zwecke sein Oratorium „Der Sieg des Kreuzes“. Die Unterhandlungen hierüber ziehen sich von 1815 bis 1824 hin. Noch im Jahre 1824 schrieb Beethoven an Herrn Rechnungsrat Vincenz Hauschka, den Bevollmächtigten jener Musikgesellschaft*): „Damit kein Irrthum stattfindet melden wir: daß wir das Bernhardische Oratorium „„Der Sieg des Kreutzes““ gantz gewiß in Musik setzen und baldigst beendigen werden, laut unsrer Unterschrift und unserm Siegel. Baden am 23. Sept. 1824. L. v. Beethoven.“

Trotz dieser feierlichen Versicherung komponierte Beethoven dieses Oratorium nicht. Die Konversationshefte sind geeignet,

*) Beeth. Sämtl. Briefe V, S. 58—59.

den Schleier dieses Geheimnisses zu lüften. Die Rivalität — das heißt hier ideale Konkurrenz — zwischen Bernard und Kuffner trägt die Schuld daran.

In der Zeit von 1825 bis 1826 ist der junge Geiger Karl Holz fast alleinige Vertrauensperson bei Beethoven. Dieser geniale, aber leichtfertige Künstler ist offenbar mit der Bernardschen Dichtung unzufrieden. In einem Konversationshefte vom Juli-August 1825 (Heft Sign. D 68, 44 Blatt) schreibt Holz vor Beethoven auf (Blatt 22b):

Da wäre die Kuffner'sche Idee besser.

Der Brand von Moskau. —

Goethe soll einen Text liefern! —

Vielleicht findet sich noch etwas anderes, wenn sie gewillt sind, derley zu beginnen. —

Offenbar sind demzufolge durch die Vermittelung von Karl Holz die Unterhandlungen mit Kuffner über eine Oratorien-dichtung für Beethoven eingeleitet und in Fluß gebracht worden. Man blieb beim Stoffe „Saul", beziehungsweise „Saul und David", haften.

In einem Konversationshefte, mit Nr. 5 signiert, als zum Frühlinge 1826 gehörig — das aber gewiß schon dem ganzen Märzmonde angehört — schreibt Holz vor Beethoven auf (Blatt 35af.):

Mit Kuffner habe ich gesprochen. —

Kuffner hat ganz eine andere Tendenz dabei, als in dem Händel'schen Werke. —

Es ist bei Kuffners Saul die Absicht, den Sieg der edleren Kräfte über wilde Begierden darzustellen. — —

Er glaubt, es in 6 Wochen ganz beendigt zu haben.

Doch können Sie nach Erhaltung eines Programms dasselbe auch früher theilweise bekommen. — —

Auf Blatt 42a läßt sich des Meisters Neffe also vernehmen:

Hat Kuffner schon angefangen? Was ist der Stoff? —

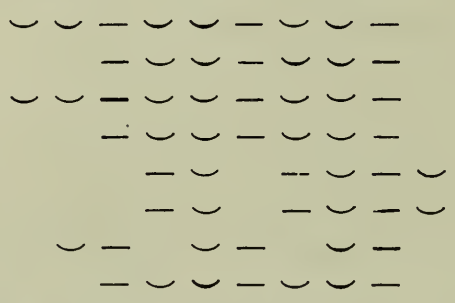
Dann wieder Holz:

Kuffner hat vielen Einfluß auf den Kiesewetter*), er will es durchsetzen, daß dieses Oratorium nicht im Redoutensaale, sondern in der Reitschule aufgeführt wird. —

Stoff und Anlage könnte nicht besser sein. —

Wollen Sie das Wasser nicht lau trinken? —

Das Sylbenmaß zu dem Siegeschor ist originell



Und zu Ende dieses Heftes kann Holz noch den Meister bitten (Blatt 47b):

Wenn Sie an einem der nächsten Abende in die Stadt kommen, wünscht Kuffner Sie zu sehen; er glaubt, es wäre am besten, wenn Sie sich beym Igel ein Rendez-vous geben möchten. —

In einem Hefte (D 88, 96 Blatt), das nach A. Schindler dem Mai oder Juni 1826 zugewiesen ist — das jedoch, wie schon A. W. Thayer gesehen — in den März und April gehört, lesen wir wieder von Holzens Hand (Blatt 73b f.):

Ich habe noch immer das Buch von Bernard zu Hause; aber seyn Sie ohne Sorge, es wirds niemand abschreiben. —

---

*) Gemeint ist der Musikhistoriker Raph. Georg Kiesewetter (1773—1850), zugleich Hofkriegsrat und Hofrat, unter anderem Verfasser der „Geschichte der europäisch-abendländischen Musik", Oheim des Musikhistorikers A. W. Ambros.

Kuffner begreift nicht, daß man nicht auf der Stelle zurückschaudert, um so etwas in Musik zu setzen, denn es kann nur anstatt Begeisterung Kälte erwecken. —

Er sagt, Bernard habe das Gemüth gar nicht, so etwas zu schreiben; überhaupt ist er nur ein gemachter Dichter. —

Nach diesen Auseinandersetzungen begreift man es schon eher, daß Beethoven trotz jener oben mitgeteilten feierlichen Zusicherung an Hauschka völlig davon Abstand nahm sich mit der Komposition des Bernardschen „Sieges am Kreuze" zu befassen. Kuffners Wesen und Dichtung hatten über Bernard vollständig gesiegt.

Über Kuffner den Menschen fällt J. F. Castelli in seinen „Lebensmemoiren" (III, 236) das charakteristische Urteil: „Wenn es lauter so vortreffliche Menschen gäbe, so wäre die Erde schon das Paradies."

II.

Im April desselben Jahres 1826 erscheint dann Kuffner bei Beethoven und unterredet sich lange mit demselben über den Oratorienstoff „Saul" oder „David und Saul". Das eingehende Gespräch ist im Hefte D 61, 31 Blatt vom „April 1826" enthalten*).

Kuffner schreibt; Beethovens Gegenreden muß man sich selbsttätig ergänzen:

(Blatt 2b): Auf jeden Fall muß Jonathan eine höhere und weichere Stimme haben als David.

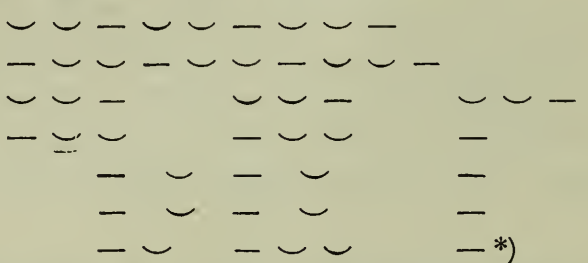
David	dann	Jonathan
Tenor		Alt
|	oder	
Baryton	—	Tenor.

*) Einige wenige Sätze dieses Gespräches hat L. Nohl in seiner Beethovenbiographie (3, 609, 671) mitgeteilt.

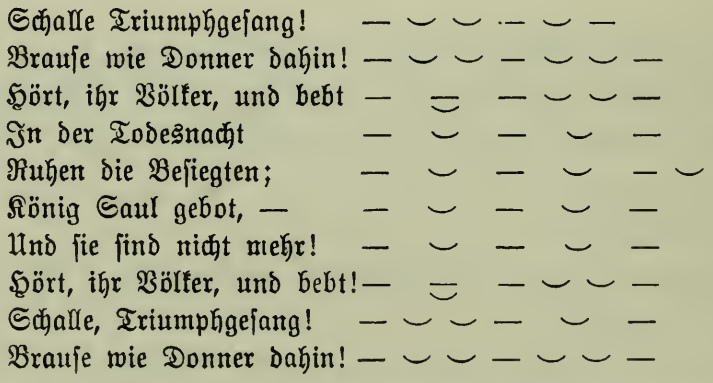
(3a): Ich gedenke viel leidenschaftliche Ausbrüche recitativisch zu behandeln, da der Stoff reich an Handlung ist. —

Auch gedenke ich von dem gewöhnlichen Schlendrian der Sylbenmaße abzuweichen.

(3b): Metrum des ersten Siegeschors



*) Man wolle bemerken, daß dieses Schema von dem oben mitgeteilten Holzschen (S. 256) in manchen Versen abweicht. — Der betreffende „Chor der Sänger" des mir im Druck vorliegenden Oratoriums „Saul und David" (Ch. Kuffners erzählende Schriften, dramatische und lyrische Dichtungen. Ausgabe letzter Hand, Wien 1845, 13, 319 ff.) lautet jedoch mit ganz anderem Metrum also:



Die ganze Dichtung zerfällt in zwei Hauptstücke: 1. Saul und David, in zwei Abteilungen. 2. Sauls Tod, in drei Abteilungen Auch keiner der zahlreichen anderen Chöre des Gesamt-Oratoriums David läßt obiges Schema des Konversationsheftes mit anapästischem Anfange erkennen.

Auf eine interessante Eigenart der Kuffnerschen Dichtung sei hier noch hingewiesen. Den Gottesnamen „Jehovah" gebraucht der Dichter sehr häufig in der Form „Jova", z. B.: „Du trotzest Jovas Macht" (Samuel im Rezitativ) oder im darauf folgenden Chor: „Erfülle nicht, Jova, den Fluch!"

(4a): Voß hat in seinem großen Werk der Zeitmessung*) alle Sylbenmaße durch Noten bezeichnet.

(4b): Bernard hat die Gradation der Handlung und die Stellung des kulminirenden Hauptmoments verfehlt. Die alten religiösen Floskeln und der Wiederholungen sind zu viel. Die Chöre gleichen sich.

(5a): Die allegorischen Personen lassen kalt und sind als personifizirte Ideen nur Wachsfiguren in Kleidern. Auch dreht sich alles immer und ewig um den einen Punkt, daß die Christen und Heiden Proselyten machen wollen, und

(5b): so fällt alles rein menschliche Interesse weg. Das Beste ist, in jedem Fache ein paar Kapitalwerke zu lesen, die immer die Quellen sind, aus welchen die nachfolgenden Schreiber schöpften.

Die Zeit ist (6a) kostbar, besonders für selbstschaffende Genie(s), die sich durch vieles lesen dann obruiren.

Grillparzer sagt, Bernard könne niemandem ordentlich in die Augen schauen.

(6b): Als ich mit Bernard noch die Modezeitung gemeinschaftlich redigirte, schrieb er die beißendsten Personal-Satyren, dann ging er zu den Beleidigten und sagte ihnen, ich hätte jenes gallige Zeug geschrieben. Manche (7a) feindeten mich an, bis sich endlich die Sache aufklärte und der falsche Schleicher entlarvt wurde.

Bernard nun auch gegen mich zu sehen und toben In Gottes Namen!

(7b): Ein Oratorium scheint mir das Höchste. Ich könnte mich nie satt schreiben an Oratorien und bin bereit, für Sie allein tausend Oratorien zu schreiben.

(8a): Bernard schrieb in der alten Sprache, weil er die neuere nicht kann und mit dem Geist der Zeit nicht fortgeschritten ist.

---

*) Zeitmessung der deutschen Sprache. Beilage zu den Oden und Elegieen, Königsberg 1802.

(8b): Wir sind arm an Oratorien und bedürften sie doch sehr. Händels Oratorien, so herrlich auch die Architectonische Schönheit und der hohe Geist darin ist, sprechen doch einen großen Teil zu wenig an.

(9a): Man könnte alle Stoffe der Händelschen Oratorien neu bearbeiten*).

L'Allegro und Il Penseroso**). Gedichte von Milton.

(9b): Haydn hatte nicht viel Geistesbildung***).

Heute zu tage würde selbst die Censur eine Don-Juan Oper, wenn sie neu geschrieben würde, nicht erlauben.

(10a): Diese Dose ist von Kupfer und mit Emaille überdeckt. Ich habe sie von meinem Vater, sie ist bei 100 Jahr alt, und sehen Sie nur, wie frisch die Farben und das Gold noch jetzt sind!

(10b): Wo die Hauptsache fehlt, nützt alles Aendern und bessern nichts.

Die Ligorianer bezahlen nichts, sondern wollen Geld bekommen†).

---

*) Diese allem Anscheine nach von Beethoven gebilligten Äußerungen sind um so interessanter, wenn man bedenkt, wie hoch sonst Händel in Beethovens Schätzung stand. Händel war für ihn der Meister aller Meister. Bekanntlich sagte Beethoven, als er wieder einmal Händels Messias verherrlichte: „Ich würde mein Haupt entblößen und auf seinem Grabe knieen." (vgl. Schindler: Beethoven in Paris, S. 164 f.). — Eine Neudichtung ist übrigens von C. G. Gervinus („Händels Oratorientexte", Berlin 1873) besorgt worden.

**) L'allegro, il penseroso ed il moderato (Frohsinn, Schwermut und Mäßigung), Händelsches Chorwerk.

***) Hier ist Kuffner etwas fix fertig mit seinem Verdikte; früher war das beim ihm nicht so. Auch für Vater Haydn schrieb er ein Oratorium: „Die vier letzten Dinge", welches — wie Castelli versichert (a. a. O. III, 235) — dem frommen Tonsetzer so wohl gefiel, „daß er über einen Chor der reuigen Sünder Thränen vergoß. Er starb aber, ohne das Werk beginnen zu können. Haydn liebte Kuffnern als Knaben schon so sehr, daß er ihn sogar an Kindesstatt annehmen wollte".

†) Das Wesen der Ordensbruderschaft der Ligorianer, besser: Liguo-

(11a): Der Geist der Zeit läßt sich durch nichts hemmen und wenn im ganzen District Licht ist, kann ich nicht sagen: hier auf diesem Fleck soll's Nacht seyn. Eine chinesische Mauer läßt sich doch nicht ziehen. Gott sprach: Es werde Licht! Jetzt (11b) möchte man gern gebieten: Es werde Nacht. Es ward Licht — und nun kanns doch nie mehr ganz Nacht werden. Amen!

(12a): Man sagte sonst: Castis omnia casta. Jetzt heißts: Incastis omnia Incasta. Gelbsüchtige sehen Alles gelb.

(12b): Es wird eine Zeit kommen, wo man Köpfe brauchen wird. Aber woher sie dann nehmen? Köpfe wachsen nicht wie die Pilze über Nacht hervor.

(13a): Man begeht nun alle die alten Fehler, die so viel Unheil brachten, aufs neue wieder, als ob gar nichts geschehen wäre.

Morgen Abends läßt Hr. Kiesewetter wieder alte Psalme aufführen.

(13b): Unlängst war in der Wiener Zeitung angekündigt: „Ein musikalisches Ton-Gemälde" von Leidesdorf*).

Kennen Sie auch eine Musik ohne Töne?

(14a): Erinnern Sie sich noch an das Fischerhaus bei

---

rianer nach dem Stifter Alfonso Maria de Liguori, oder Redemptoristen war Beethovens allgemein religiöser Phantasie wohl vertraut. Im Scherz wie im Ernst werden liguorianische Pönitenzen empfohlen, so in folgendem Billett an K. Holz im Sommer 1826 (Beeth. Sämtl. Briefe V, S. 254): „Bester! Begebt Euch morgen nach hinlänglichen Ligorianischen Büßungen zum Mittagsessen zu uns. Ihr werdet hoffentlich nicht versagt sein, und hat man euch geladen, so wird hoffentlich die Kraft nicht ermangeln Euch loszuschießen."

*) M. J. Leidesdorf, Klavierspieler, Komponist und Musikalienhändler in Wien (gestorben 1839 in Florenz), gehörte zu denjenigen mit unserem Tonmeister befreundeten Musikern, an denen derselbe offenkundigen und wohlgelittenen Spott ausließ. Der Name zumeist lockte Beethoven dann zu allerhand Calembourgs an. Der Kompositeur Leidesdorf verwandelte sich in ein „Dorf des Leides".

Nusdorf, wo wir nachts bis gegen 12 Uhr im Vollmond auf dem Altan saßen, vor uns das Brausen der Auen und der hochgeschwollenen Donau? da war ich auch Ihr Gast.

(14b): Die Vossische (sc. Übersetzung) ist treuer und kräftiger. Goethe regte in seinem Wilhelm Meister die Idee zu einer prosaischen Übersetzung Homers an*). Eine solche ist nun, mit Benützung der Vossischen erschienen, und der Verfasser hat Goethes Lob errungen**).

(15a): Die Vossische Übersetzung ist vorzüglich, herrlich durch den Rhythmus im Versbau. Voß ist Meister im Hexameter, wie sonst keiner. Kennen Sie Vossens Gedicht: Der Wohllaut?***) Es ist wirklich der Wohllaut selbst und beinahe Musik an und für sich.

(15b): Die Louise von Voß war früher da als Goethes Hermann. Die Louise ist zarter und lieblicher, Hermann und Dorothea aber hat die hohe welthistorische Tendenz für sich, wo jenes mehr im Kreise des Familienlebens verweilt.

(16a): Ich werde Ihnen das Gedicht „der Wohllaut" abschreiben und bringen.

Genz†) ist ein heilloser Kerl, der, um seinen Bauch zu fröhnen, sich und das Volk verkauft.

(16b): πρεκεκε κοαξ!††)

---

*) In „Wilhelm Meister"? Vielmehr in „Dichtung und Wahrheit", wo Goethe im dritten Teile, 11. Buche den Prosaübersetzungen das Wort redet, unter anderem: „Ich halte daher zum Anfang jugendlicher Bildung prosaische Übersetzungen für vortheilhafter als die poetischen" — und dann: „Deshalb gebe ich zu bedenken, ob nicht zunächst eine prosaische Übersetzung des Homer zu unternehmen wäre; aber freilich müßte sie der Stufe würdig sein, auf der sich die deutsche Literatur gegenwärtig befindet."

**) Gemeint ist Zaupers Übersetzung, die 1826 zu erscheinen begann.

***) Sämtliche Gedichte, Königsberg 1802, Bd. VI, S. 80.

†) Der bekannte und vielangefeindete österreichische Staatsminister schrieb sich Gentz.

††) π steht irrigerweise für β, also das bekannte Aristophanische Onomatopoetikon für das Gequake der Frösche: βρεκεκεκὲξ κοὰξ κοάξ.

Ich gebe auch den Gedanken an das Oratorium: „Die Elemente“ nicht auf. Es soll aber keine musikalische Mahlerei werden, sondern ein reges Lebensgemälde des Menschen werden, der Kind und (17a) Sklave und der Herr der Elemente ist.

In jedem Kunstwerke soll eine durchgreifende Hauptidee zum Grunde liegen.

Heilig ist Alles, was eine große, zum Höchsten erhebende Tendenz ausspricht.

(17b): Selbst der Körperbau der Bauern Mädchen um Wien ist miserabel und häßlich.

(18a): Hier sind die politischen Pfuscher zu Hause, die — ohne die Krankheit zu kennen — immer nur probiren, heute zum Purgiren, morgen zum Schwitzen geben, und hat der Staat nicht eine Roßnatur, so muß er zu Grunde gehen.

(18b): Zwischen dem Hofe und der Constitution in Frankreich ist der lächerlichste Contrast.

Wenn man das Porträt des jetzigen Königs von Frankreich anschaut, so sieht man eine — tabula rasa, wo vielleicht einmal Leidenschaften, Ebenholz —.

(19a): Ich arbeite jetzt hauptsächlich an zwey großen Werken: Artemidor (über die Römer, wovon nun 6 Bände erschienen sind*) und dem Labyrinth der Geschichte**), wovon der 4te Band erschienen ist. Kleine mach' ich wenig.

(19b): Ich werde Ihnen den Artemidor und das Labyrinth der Geschichte bringen.

Werden Sie beides auch gewiß lesen?

Aus der römischen Geschichte ließe sich noch immer viel

---

*) [Artemidor im Reiche der Römer. Brünn 1822—23, 2 Bände, der zweite in 4 Abteilungen.] Kuffners Apologet Castelli preist dieses Werk mit den Worten: „Sein vorzüglichstes Werk ist Artemidor in Rom, welches über Rom und die Römer das ist, was Anacharsis Reisen über Griechenland und die Griechen sind“ (III, 235).

**) Spaziergang im Labyrinth der Geschichte, in Briefen an Demoustiers Emilie. Brünn 1824—1826. 4 Bände.

Großes bearbeiten, aber — unsere Zeit ist zu klein. Und Kleines liebt nicht das Große.

(20a): Weil der Tod nichts ist, und man im Leben nur Augenblicke, die schönsten lebt. Was am Menschen eigentlich lebt, ist ewig; was vergeht, ist nichts werth. Was dieses Leben schön und groß machen kann, ist die Phantasie, eine Blume, die ganz erst jenseits aufblüht.

(20b): Seele ist das Salz, welches den Leib vor Verwesung schützt.

Schiller behauptete einst, dem Tode seine Macht (durch den Geist) abgetrotzt zu haben. Der pohlnische Rekrut stirbt. Aus Furcht zu sterben ist er gar gestorben.

(21a): Unter den englischen Dichtern ist nebst Byron (der leider zu atheistisch ist) auch Thomas Moore ein herrlicher Dichter. Sein Gedicht: Die Liebschaften der Engel*), ist ein Meisterstück, gegründet auf einen Ausspruch der Bibel: Die Söhne Gottes liebten die Töchter der Menschen.

(21b): Auch die kleinen Gedichte des Moore sind herrlich, besonders Irish Melodies, nach Nationalgesängen. Zuerst sind Melodie und Text zusammen herausgekommen. Dann erst der Text allein.

(22a): Graem**) ist einer der lyrischen Dichter.

Die englischen Dichter haben Phantasie und Gedanken, die Franzosen keines von beiden***).

---

*) The loves of the angels (1823). Der dabei erwähnte Bibelvers (I. Mose 6,2) lautet: „Da sahen die Kinder Gottes [i. e. die Söhne Elohims] nach den Töchtern der Menschen, wie sie schön waren, und nahmen zu Weibern, welche sie wollten." Eine vortreffliche deutsche Übersetzung stammt von dem rheinischen Poeten und Jugendfreunde Heinrich Heines, Jean Baptiste Rousseau (München 1834).

**) Das handschriftliche Wort Kuffners ist nicht ganz deutlich. Es dürfte der Lyriker James Graeme (1749—1772) gemeint sein, dessen Dichtungen nach seinem Tode von R. Anderson Edinburg 1773 veröffentlicht wurden. Vgl. Dictionary of National Biography 22, 310.

***) Dieses Gespräch über englische Dichter mußte Beethoven besonders

(22b): Die französischen Tragiker haben statt der Leidenschaften, die handeln, nur eine sich selbst zergliedernde Metaphysik der Leidenschaften*).

(23a): Rousseau wuchs wohl auf französischem Boden, gehört aber, wie jeder große Geist, keiner und jeder Nation, id est der Welt an**).

Er war etwas hipochondrisch. Wer muß es aber nicht werden, wenn er in einer Zeit lebt, die ihn nicht fassen kann?

(23b): Voltaire hatte viel Witz und Geist, aber keine Seelengröße, und keine Heiligkeit des Gemüths.

Es muß verschiedene Menschen geben; Glücklich, wenn Einer in dem gut ist, der Andere im Anderen.

(24a): Alles führt zum großen Zweck.

Die Worte sind verpönt; glücklich, daß die Töne, die potenzirten Repräsentanten der Worte noch frey sind.

(24b): Man muß ein jedes Manuscript in dupplo eingeben.

NB. nach einiger Zeit wird das Duplicat dem Kasstecher***) verkauft.

---

interessieren, da er sich 1821, wo seine wundervollen „Schottischen Lieder" erschienen, eingehend mit dieser Literatur beschäftigt hatte.

*) Man vergleiche die ähnliche Gedanken bergende Darstellung L. Tiecks über die französische Tragödie (Nachgelassene Schriften, herausgegeben von R. Köpke, Leipzig 1855, II, 128 f.), worin unter anderem zu lesen ist: „Nachahmung der Natur in der Tragödie würde vom ganzen feinen gebildeten Volke verabscheut sein. Sie wollten im Theater der Natur entfliehen, daher giebt dies einen ganz anderen Gesichtspunkt" — — — „Es soll nichts ergreifen, nichts erschüttern" (c. 1800).

**) Dieser wahre, stets aufs neue zu betonende Satz ist in neuerer Zeit besonders stark von A. Schopenhauer verkündet worden. In seinem Hauptwerke („Die Welt als Wille und Vorstellung) heißt es einmal: „Bruno und Spinoza sind hier ganz auszunehmen. Sie stehen jeder für sich und allein und gehören weder ihrem Jahrhundert noch ihrem Welttheil an, welche dem einen mit dem Tode, dem andern mit Verfolgung und Schimpf lohnten". Zweite Auflage. I, 500, Anmerkung. Vgl. auch II, 161, Zitat aus Byrons Werken II, 428, 437, 446 f.

***) Bayerisch-österreichisch = Käsekrämer.

(25a): Incastis omnia Incasta.

Für mein Taschenbuch 1827 habe ich von einem jungen Dichter aus Innsbruck ein schönes Gedicht auf Ihre Pastoral Symphonie, Wort für Wort der herrlichen Musik unterlegt*).

(25b): Traurig oder langweilig!!!

Pythagoras soll die Kraft besessen haben, auf den Mond hinzuschreiben, was Alle lesen konnten. So würde der Mond ein Buch für alle Welt.

(26a): 10000 Bände.

Es waren lange vor Christo große Reiche, die in Allem viel höher standen, als man jetzt steht. Indien, Assyrien, Syrien, Chaldäa, etc. Diese Reiche, ehemals herrlich, sind nachher herabgekommen.

(26b): Z. B. Wer kennt denn jetzt das Geheimniß des Pyramidenbaues, der Mumien, der ewigen Lampen etc.

Z. B. von unverbrennbaren Nationen erzählt schon Plinius.

(27a): Plinius erzählt immer die Quellen, aus denen er schöpfte.

Z. B. die Blitzableitung, die wir dem Franklin zuschreiben, war bestimmt schon den Egyptern und Etruskern bekannt.

Damit schließt dieses mannigfach interessante Gespräch zwischen Kuffner und Beethoven ab. A. Schindler hat auf der ersten Seite dieses Konversationsheftes notiert: „Christian Kuffner, wegen seinem Oratorium David. Interessantes Gespräch. Beethoven nannte es ‚sehr belehrend'."

Unmittelbar auf das vorstehende Gespräch mit Kuffner erscheint der Neffe als Schreibender, also wohl gleich, nachdem Kuffner den Meister verlassen hat. Onkel und Neffe unterhalten

---

*) In Kuffners „Taschenbuch für Frohsinn und Liebe auf das Jahr 1827" (Wien, Pfautsch) steht nach Glossys gütiger Mitteilung S. 74—98 eine „Phantasie zu Beethovens Pastoral-Symphonie" von Eduard Silesius (= Eduard Freiherr von Badenfeld), der ein Schlesier ist, aber mehrere tirolische Stoffe in seinen Dichtungen behandelte (Mitteilung von Prof. A. Sauer in Prag).

sich höchstwahrscheinlich weiter über Kuffner und dessen Saul-David. Der Neffe schreibt dabei auf:

Schöner wird es schon als der Sieg des Kreuzes.

III.

Noch manchmal sonst ist in den Konversationsheften des Sommers 1826 von Kuffner und seinem Oratoriumwerke die Rede. So in einem Hefte vom Juni (D. 132), wo Holz einmal den Meister fragt: „Haben Sie dem Kuffner schon geschrieben?" (Blatt 12) und weiterhin (Blatt 31a) mitteilt:

Kuffner schickt Ihnen dies Oratorium; er arbeitet schon fleißig an dem Text, doch ist er sehr besorgt, ob er nicht vergebene Mühe darauf verwendet, wenn Sie sich noch durch andere Zweifel vielleicht abhalten ließen diesen Stoff zu behalten. Er bittet (31b) Sie daher, ihm noch einmal bestimmte Erklärung zu geben, daß Sie unverändert dabei bleiben wollen; dann wird er alle Kräfte aufbieten, um das Ganze Ihrer würdig zu machen.

Wenn Sie dem Kuffner darüber schreiben wollten, wird es, wie ich glaube, sehr gut sein. Es wird ihn aufmuntern.

(32a): Sie versprechen viel.

Damit wird dieser Gegenstand verlassen. Es scheint, daß Beethoven sich nunmehr fest entschieden hat, Kuffners „Saul" nach vorgelegtem Plane zu komponieren.

Damit harmonieren denn auch die Worte, die Holz in einem späteren Hefte (Juni-Juli 1826; D. 128) vermerkt (Blatt 12b):

Mit Kuffner kam ich vor einer Stunde zusammen; er wird Ihnen bald die erste Abtheilung ausgearbeitet schicken. Zugleich sagte er, daß er ein ausführliches Programm der Censur übergab, nm auch von dieser Seite gegen Hindernisse geschützt zu sein.

Es ist leider eine nothwendige Vorsicht.

Die Zensorangelegenheit verdient um so mehr beachtet zu werden, als ja Kuffner selbst, aber wohl erst später, einer der Zensoren war. Castelli stellt ihm das Zeugnis aus, daß er immer und gegen jedermann freundlich, dienstwillig und zuvorkommend war; „auch als Zensor half und vermittelte er, wo er konnte" (a. a. O.).

Derselbe Gewährsmann weiß zu erzählen, daß Beethoven an der ihm überreichten ersten Abteilung des Kuffnerschen Saul wirkliche Freude empfand und auch ernstlich an dessen Komposition dachte: „sie gefiel ihm sehr, aber der Tod überraschte ihn, bevor er an die Arbeit gehen konnte" (3, 235).

Ja, Beethoven scheint nach Vollendung seiner letzten Quartette nur noch den Geist dieses Oratoriums in sich durchdacht und durchsonnen zu haben. Ein denkwürdiges Zeugnis hierfür enthält der zu einer gewissen traurigen Berühmtheit gelangte „Ärztliche Rückblick auf Ludwig van Beethovens letzte Lebensepoche vom Professor der Chirurgie Dr. Andreas Wawruch". Die Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode (Herausgeber Friedr. Witthauer) hatte Wawruchs Aufzeichnungen durch dessen Witwe im Jahre 1842 erhalten und veröffentlichte dieselben in Nr. 86 vom 30. April 1842. Der Bericht enthält jedoch neben mancherlei Schiefheiten und Wunderlichkeiten viel des Vortrefflichen und Charakteristischen.

Uns interessiert es hier, daraus zu erfahren, daß Beethoven noch im letzten Stadium seiner unheilvollen Krankheit die Hoffnung aussprach, das Oratorium „Saul" ausführen zu können. Dr. Malfatti, zu dem Beethoven allein Vertrauen hatte, während er den Verfasser des Krankheitsberichtes mit nichts weniger denn schmeichelhaften Epithetis bedachte*), verordnete Beethoven Gefrorenes von Punsch, wonach

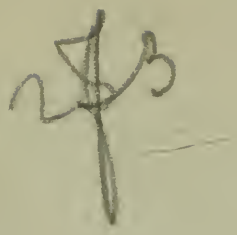
*) Vgl. S. 284.

der Kranke eine erstaunliche Erleichterung fand. Und darüber schreibt Dr. Wawruch: „Beethoven fühlte sich durch das weingeisthältige Gefrorne so mächtig erquickt, daß er gleich die erste Nacht ruhig durchschlief und mächtig zu schwitzen anfing. Er wurde munter und oft voll witziger Einfälle und träumte sogar, sein begonnenes Oratorium ‚Saul und David' endigen zu können."

Doch die Ärzte gestatteten es Beethoven nicht, zu komponieren. Mit Sinnen, Denken und leichter Lektüre vergingen die letzten Wochen des rastlos schaffenden Genius.

Er hatte für die Unsterblichkeit genug getan.

Beethovens „Ariel“ und „Hosenknopf“.



Vor wenigen Jahren lebte noch eine Persönlichkeit, die den hohen Vorzug in Anspruch nehmen durfte, Ludwig van Beethoven nicht etwa nur flüchtig gesehen und gesprochen, sondern in regstem freundschaftlichem Verkehr mit ihm gestanden zu haben. Das war der hochbetagt gestorbene Arzt in Wien Dr. Gerhard von Breuning, kein anderer als Beethovens „Ariel" und „Hosenknopf".

Wer nur irgendeine Lebensgeschichte Beethovens gelesen hat, wird wissen, daß die Familie von Breuning, deren Sprößlinge besonders in Bonn, Wien und Berlin lebten, aufs engste und weihevollste mit der Geschichte des Tonmeisters verknüpft ist. Einer der ältesten, getreuesten Freunde Beethovens war Stephan von Breuning, Kriegsrat in Wien; und dessen Sohn war eben jener Dr. Gerhard von Breuning.

Die letzte Wohnung, die Beethoven innehatte (von Oktober 1825 bis zu seinem Tode), war das bekannte Schwarzspanierhaus am Alservorstädter Glacis Nr. 200 (jetzt Schwarzspaniergasse 5), wo 1845 die „Beethovengasse" entstand. Im roten Hause auf demselben Platze wohnten nun auch Breunings, so daß jetzt die altbewährten Freunde Nachbarn waren. An Frau von Breuning namentlich gewann der einsame Beethoven dadurch einen fürsorglichen ökonomischen Beirat. Wie sich unser Meister jetzt mehr denn je für die ganze Breuningsche Familie interessierte, so geschah dies im besonderen für ihren ältesten Knaben Gerhard, der im Jahre 1825 13 Jahr alt war. Dr. Gerhard von Breuning hat die Beethoven-Literatur längst mit seinen „Erinnerungen an Beethoven" bereichert („Aus dem Schwarzspanier-Hause" usw., Wien 1874, Neudr. bei Schuster & Loeffler,

Berlin 1907), worin er es verstanden hat, diese ganze letzte Epoche im Leben Beethovens anschaulich vor Augen zu führen. Manches Unzulängliche darin wird man dem Umstande zugute halten müssen, daß ein bejahrter Mann Erinnerungen aus seiner Kindheit niedergeschrieben hat, ohne dabei von direkten Aufzeichnungen unterstützt zu sein. Nichtsdestoweniger behält das Buch einen bleibenden Wert in der Beethoven-Literatur, zumal der Verfasser noch kurz vor seinem Tode eine verbesserte Auflage vorbereitet hat*).

Ich selbst würde keine Veranlassung haben, meine freundlichen Leser mit diesen Geschichten aufs neue bekannt zu machen, wenn ich nicht in der angenehmen Lage wäre, Ergänzungen zu den Breuningschen Mitteilungen geben zu können, die gewiß niemand so sehr erquickt und unterhalten haben dürften, wie den greisen Medizinalrat in Wien selbst. — Ich habe nämlich in den Beethovenschen „Konversationsheften" auch den Knaben Gerhard von Breuning vielfach als Schreibenden vor Beethoven gefunden. Von diesen seinen eigenen Aufzeichnungen bei Beethoven wird Gerhard von Breuning wohl niemals wieder etwas gesehen, auch dürfte er außer den 2—3 Sätzen, die Nohl in seiner Beethoven-Biographie (Band III, S. 769 und 771) abdruckt, nichts davon gelesen haben.

Allein diese kindlich-naiven Redeergüsse bieten doch ein ganz mannigfaches Interesse dar. Wir müssen uns nur vergegenwärtigen, daß in jenen letzten Zeiten des allmählich hinsterbenden Beethoven ihn nicht anderes wahrhaft erfreuen, erheitern und erquicken konnte, als das Geplauder und liebeeifrige Betätigen dieses geweckten Knaben Gerhard. Bekennt doch Schindler (Neudr. S. 472) ausdrücklich: „Glücklicher in solcher Hinsicht war der eilfjährige**) Sohn Breunings, ein munterer und verständiger Knabe, der durch seine Unbefangenheit und Nicht-

*) Diese hat Kalischer für den oben erwähnten Neudruck zugrunde gelegt.

**) 13jährig.

kenntniß der Gefahr*) unsern Freund oftmals angenehmer zu unterhalten wußte, als wir. Gerhard von Breuning, der Lieblingsgesellschafter und vortreffliche Pfleger des kranken Beethoven, später practicirender Arzt in Wien, hatte sich lauten Dank von dem großen Meister erworben, und wird vielleicht zur Stunde noch nicht ohne Rührung an jene selbst für kindliche Begriffe wichtigen Tage zurückdenken. Außer uns Dreien wollte der Patient Niemanden um sich dulden; selbst sein Bruder war nicht gerne gesehen — in Erinnerung der neuerlichen Vorfälle zu Gneixendorf."

Aber auch unter diesen dreien: Vater Breuning, Schindler und Gerhard, war letzterer jedenfalls der Allerwillkommenste. Die Aufzeichnungen darüber, soweit sie noch vorhanden sind, gewähren aufs neue den offenbaren Beweis, wie vielseitig, rastlos die geistige Regsamkeit des leidenden, kranken Tonmeisters bis zu seinem letzten Atemzuge blieb: semper idem in seiner einzigen Geistesgröße. Bevor von den Reden Gerhards bei Beethoven Proben gegeben werden, wollen wir uns doch durch den Helden selbst darüber aufklären lassen, wie Beethoven dazu kam, seinen kleinen barmherzigen Samariter „Hosenknopf" und „Ariel" zu benennen. Dr. von Breuning (a. a. O. S. 95) belehrt uns, daß Beethoven sich über Gerhards übergroße Ähnlichkeit an dessen Vater gefreut und auch verwundert habe, daß er sich gleichsam „unzertrennlich immer um ihn bewege". Dieses fiel Beethoven besonders bei den gemeinsamen Spaziergängen auf. Daher gab er Gerhard sofort den Spitznamen „Hosenknopf", weil er „wie der Knopf an der Hose an ihm hafte". Da der kleine Gerhard bei solchen Ausflügen — nach Knabenart — „vielfach voraus und wieder zurück zur Gesellschaft lief und überhaupt sehr beweglich war", änderte Beethoven den Beinamen „Hosenknopf" um und nannte Gerhard nun „Ariel" nach dem behend hin und her laufenden luftigen

*) Breuning schrieb darüber an Kalischer: „Ich kannte leider nur zu gut die Gefahr".

Boten Meister Prosperos in Shakespeares „Sturm", ohne den andern Beinamen freilich preiszugeben. Wir werden jedoch nicht fehlgehen, wenn wir trotz dieser Autorität die Ansicht aufrechterhalten, daß Beethoven diese Namen auch darum wählte und beibehielt, um die treue Anhänglichkeit des Knaben an seine eigene Person damit prägnant zum Ausdrucke zu bringen. Jedenfalls war schließlich der kleine Gerhard für Beethoven der stets geschäftige, anmutige Luftgeist „Ariel". War ja überhaupt das Sturmdrama Shakespeares mit seinen vielverschlungenen symbolischen Beziehungen für Beethoven seit langen Zeiten ein wahres Offenbarungsbuch, mit dessen Hilfe er ebenso Vorgänge in seinen Tonschöpfungen, wie in seinem Leben beleuchten mochte. Es mag noch erwähnt sein, daß Gerhard in jenen Zeiten auch öfter kleine Briefchen von Beethoven erhielt, in denen die Aufschrift teils „Lieber Hosenknopf!", teils „Lieber Ariel!" lautete. Mit Dr. von Breuning werden es viele lebhaft bedauern, daß diese zwölf Beethovenschen Briefchen (3 mit „lieber Hosenknopf", 9 mit „lieber Ariel") verloren gegangen sind. — Übrigens verschmähte es Beethoven auch nicht, sich seinem zärtlich geliebten Neffen gegenüber selbst hie und da „Hosenknopf" zu unterzeichnen; zum Beispiel schließt ein Brief an seinen Karl (Beeth. Sämtl. Br. V, S. 55) aus dem Jahre 1816 mit den Worten: „mein [Sohn] lebewohl — ich bin — sogar durch dich

Dein Hosenknopf

L. v. Beethoven."

Aus den Aufzeichnungen, zu denen wir jetzt übergehen, ersehen wir, daß der kleine Gerhard den Tondichter duzte.

Im Hochsommer 1826 fiel die Katastrophe mit dem Neffen, dessen Selbstmordversuch, vor. Gerhard schreibt deshalb auf (Heft Nr. 52d, Blatt 56b):

„Du möchtest nur zu uns essen kommen, damit Du nicht allein wärst." Karl Holz ist dabei und bemerkt: „Es ist noch die Frage, ob er davon kommt, jede Kopfwunde ist lebens-

gefährlich, und falls das Gehirn wäre zu stark erschüttert worden, was sich auch noch in einigen Tagen zeigen kann, so ist er verloren." Zuweilen ist Gerhard in Begleitung seines Lehrers Waniek bei Beethoven. So im Dezember 1826, als Beethoven schon das Bett hüten muß. So nach Heft 81 D, auf Blatt 11a: „Vater bedauert, daß er nicht ausgehen darf, daß er die Sache des Karl beschleunige und Dich besuche."

(11b): Jetzt werde ich gehen, morgen komme ich wahrscheinlich.

(Herr Waniek): „Zu den Wünschen zum neuen Jahr füge ich den der baldigen Gesundheit hinzu — es geschehe recht, recht bald.

(Gerhard): „Ich bringe Dir morgen ein deutsches Gedicht zu lesen (12a), das Waniek in meinem Namen für den Namenstag des Vaters machte, und ein lateinisches für das Neujahr.

(Waniek): Leicht, wie der Wind, hält nicht gern an, — Zeit und Geduld — patientia! . .

Damit wird denn das arielhafte Wesen unseres kleinen Helden genügend gekennzeichnet.

Beethoven krankte infolge seines Leidens an Wassersucht, so daß mehrfache Operationen zur Beseitigung des Wassers vorgenommen werden mußten.

In ebendiesem Hefte (Blatt 18a) schreibt Gerhard nach einer solchen Operation:

„Wie geht es Dir?"

„Wie viel ist denn Wasser weggegangen?

Er steht schon seit gestern auf (sc. der Vater). Darf noch nicht ausgehen, sonst würde er Dich besuchen. (18b): Holz war bei ihm, ich weiß aber nicht, was sie verhandelt haben.

„Morgen komme ich, morgen gratulire ich Dir erst." Dann späterhin (Blatt 21a): „Vater, Mutter und ich wünschen Dir Alle ein glückliches Jahr und daß die Krankheit im alten zurückbleibe und daß das neue nur Gesundheit bringe."

(21b): „Deine Bratsche wird ganz voll Staub. Wohin

bist Du willens zu ziehen. Wir haben auch sehr viel Staub, weil wir niedriger liegen."

Auch in einem anderen Hefte des Dezembermondes ist von Beethovens Krankheit und des Knaben Fürsorge die Rede (Heft 102D) z. B.:

(Blatt 26a): Sie maßen sich alles an; Vater fragt Dich, was für Suppe Du morgen wolltest.

Warum jetzt weniger.

Sie wird wohl gut sein. Darfst Du nichts in der Brühe essen.

Morgen führen sie (sc. Gerhards Geschwister mit anderen Kindern) eine französische Komödie auf bei ihrer Lehrerin, und da haber sie heute große Probe.

Lini kann alle anderen Rollen, deren 15 oder 16 sind, auswendig.

Morgen komm' ich schon wieder."

So viel aus dem Dezember 1826. Wir gelangen zu den letzten drei Lebensmonaten Beethovens, Januar bis März 1827. Wenn das Sprichwort recht hat, das da sagt: „Was ein Häkchen werden will, krümmt sich bei Zeiten", so ist Gerhard von Breuning jedenfalls eine lebensvolle Illustration dazu. Es ist erstaunenswert, wie oft sich der etwa zwölfjährige Knabe in medizinische Fragen und Ratschläge einläßt. Das Heft 83 vom Januar 1827 kann uns schon eine kleine Probe davon geben. Obgleich hierbei das „Naturalia non sunt turpia" im vollsten Sinne gilt, so läßt sich hier doch nicht alles derartige mitteilen.

Gerhard schreibt dort (Blatt 9b): Wie geht Dir?

Ich huste nicht, nur wenn ich auf der Stiege laufe.

Ist der Bauch kleiner geworden?

Du solltest mehr schwitzen. — Immer fort.

Wer schrieb denn das eben?

Darf heute schon Fleisch essen.

Wie ist Dir auf das Klystier? — Solltest mehrere nehmen.

Du hast Walther Scott's schon ausgelesen?

Willst Du vielleicht Schiller lesen?
Willst Du die Weltgeschichte von Schröckh.*)
Vielleicht willst Du die Reisebeschreibung von Sommer.**)
Ich werde sie Dir morgen zeigen.
Darum plauscht sie so gern.
Du solltest lieber einen Bedienten haben.
Brauchst Du diese Noten noch?
Wenn Du sie nicht mehr brauchst, so gieb mir sie, ich hebe mir sie auf.
Jetzt werde ich gehn, ich komme morgen gewiß mit dem Sommer."

Der kleine Gerhard hatte inzwischen eine solche Zuneigung zu dem leidenden Meister gewonnen, daß er es kaum zu ertragen vermochte, wenn er einmal durch Unwohlsein verhindert war, den verehrten „Onkel" zu besuchen. So schreibt Vater Breuning einmal (Februar 1827): „Gerhard kann kaum erwarten, wieder zu Dir zu kommen; er hofft in ein paar Tagen."

Der ungeduldige Beethoven hörte aber auch von diesem unermüdlichen Pfleger in aller Ruhe und Geduld jede Ermahnung und Zurechtweisung an. So schreibt der sanfte „Ariel" einmal (Heft 71d, Blatt 2b) auf: „Vater hat noch weniger Geduld als Du." In demselben Hefte vom Februar 1827 lesen wir:

(Blatt 27b): „Morgen bringe ich Dir, wenn Du willst, den 2. Teil von Homer.
Wie gefällt er Dir?
Es wird jetzt alle Tage besser werden.
Mutter will Dich nächstens besuchen.
Jetzt werde ich gehen, es ist schon spät."

Ein anderes Heft aus dem Februar 1827 ist besonders geeignet, die vielseitige Geschäftigkeit unseres zarten Ariels um

*) Johann Mathias Schröckh war Professor der Geschichte zu Wittenberg und Verfasser einer „Allgemeinen Weltgeschichte für Kinder" (Leipzig 1811).

**) Herausgeber eines „Taschenbuchs des geographischen Wissens". (Briefliche Mitteilung Breunings an Kalischer.)

Beethoven zu bezeugen. Wenn in diesem Gespräche von Gerhards schlechter Schrift gesprochen wird, so wird jeder, der die Konversationshefte durchstudiert, Widerspruch dagegen erheben. Denn obwohl fast alle diese Gerhardschen Plaudereien mit Bleifeder geschrieben sind, kann man sie fast alle sehr gut lesen. Die Schrift ist nicht schön, aber deutlich. Es ist dies das Heft 7D, worin wir lesen:

Blatt 3a. Morgen soll es gekauft werden.

Es müssen Pflaumen sein.

Du und der Vater müßten beide diesen Sommer in ein Bad gehen.

Vater geht wahrscheinlich nach Baden — nach Pischtien*)(?)

Vater sagt, ich schreibe so schlecht, ist das wahr?

Da liegt auch am wenigsten daran, wenn Du nur gesund wärst.

Bis im Sommer habe ich doch viele Hoffnung.

Deine Natur ist im Ganzen gar nicht geschwächt.

Blatt 9b: Schmerzt Dich der Bauch noch?

Wenn kein Verband da ist, wird die Wurde entzündet."

In demselben Hefte erscheint Gerhard noch weiter:

Blatt 11b: Du bekommst noch einen Ueberzug.

Mein Lehrer geht auch in das Concert spirituéls.

Das wußte ich noch nicht.

Heute Abend gehen wir in das Leopoldstädter Theater; ob Vater auch geht, weiß ich nicht, denn er weiß das selbst noch nicht.

Ich hörte heute, daß Dich die Wanzen so sehr quälen u. beunruhigen, daß Du alle Augenblicke aus dem Schlafe geweckt wirst, da doch der Schlaf jetzt für Dich gut ist, ich werde daher Dir etwas, um die W ..... zu vertreiben, bringen . . ."

Bevor Weiteres aus diesem Heft mitgeteilt wird, das fast gänzlich mit dem buntscheckig liebenswürdigen Geplauder des

*) Gemeint ist natürlich das berühmte Bad Pistyan.

Knaben Gerhard angefüllt ist, soll die Frage kurz beantwortet werden, wie denn Gerhard von Breuning dazu kam, Meister Beethoven zu duzen. Nach Dr. von Breunings Erzählung (a. a. O. S. 140) ward in ihm, nachdem sein sehnlicher Wunsch, „mit Beethoven in so nahe tägliche Verbindung gekommen zu sein", reichlich erfüllt war, auch das Verlangen rege, gleich seinem Vater den verehrten Tonmeister ebenfalls mit Du anreden zu dürfen. Sein um Rat befragter Vater sagte ihm dann, dazu bedürfe es keiner Vermittlung oder sonstiger Umschweife, er solle Beethoven nur ohne weiteres so anreden, er würde es ihm durchaus nicht verargen, vielmehr recht erfreut darüber sein oder kaum beachten. Und kecken Mutes, wenn auch „mit pochendem Herzen", tats der Knabe Gerhard. Das erste, was er bei Beethoven wieder aufschrieb, wurde im Du-Tone gehalten. „Gespannt" — so schreibt unser Autor — „beobachtete ich seine Gesichtszüge, als ich ihm die Schiefertafel vorhielt. Es kam, wie mein Vater zuletzt gesagt; Beethoven gewahrte es durchaus nicht, und fortan blieb es nun dabei."

Aus dem eben erwähnten Gerhard-Hefte lasse ich nun noch ein stattliches Spizilegium folgen — ein wahres Kaleidoskop für die vielseitige, lohnende Beteiligung unseres munteren Ariel um des leidenden Meisters Wohl; einige Erläuterungen werde ich am Schlusse der Mitteilungen aus diesem Hefte folgen lassen.

Gerhardt schreibt u. a., 13 f.: „So macht die Mutter sie auch.

Es wäre zu wünschen, daß Du nur davon essen würdest.

Sage es dem Arzte, daß du ein Fleischessen möchtest.

Muß die Köchin noch einmal hereinkommen.

Von Laxenburg.

Wie nanntest denn Du sie, überall hier heißen sie so.

Das sind ganz andere Grapfen, diese sind von Brandteig, jene sind von Marbe- (Mürbe?) Teig.

Wie haben die Marknödeln geschmeckt?

Marknödeln in der Suppe. — — —

Ich werde es Dir bringen —

Da muß man es hineinstreichen und streichen. Dann krepiren sie.

Ich muß gehen; denn ich habe noch zu thun, weil ich um $7\frac{1}{2}$ ins Theater gehe.

Ein anderes Gespräch in demselben Hefte:

Blatt 18aff.: Morgen bekommst Du denn Polster.

Ging die Operation glücklich von statten?

Der Ofen ist sehr heiß.

(Folgen Spezialitäten über die Diagnose und Anamnese der Beethovenschen Krankheit, was hier übergangen werden muß.)

Ist die Operation schmerzhaft?

Vater kam auch in der Mitte des ersten Aktes, er lachte von Herzen.

Heute haben wir Leute zu Mittag, es kommen beyde Neustädter, er und sie, und 3 Söhne, und dann Hauptmännin Gegenbauer. — — —

Als Arzt muß er Dich aber so fragen. —

Wolfmayer hat Dich sehr gerne, als er sich empfahl, sagte er, indem ihm Thränen in die Augen kamen: Der große Mann, Ach! Ach!

Er fragte, ob Du noch Wein hast.

Hat Dir das Essen heute geschmeckt? — —

22b: Da muß ich Dir aber einwenden, daß die Schunkennudeln*) nicht gut hätten werden können, indem, wenn so wenig Schunken gekauft wird, man nur ein schlechtes Stück bekommt, weil die Leute dann nicht darauf so viel aufmerken.

Da geschah aber der Mutter auch schon oft, daß etwas ganz anderes auf den Tisch kam, als was sie bestellt hat.

Schindler sagte so, er habe die Schunkennudeln nicht gern.

Zürne Dich nicht darüber, reden wir lieber von etwas Anderem!

---

*) Schunkennudeln, d. h. Schinkennudeln, heißen heute Maccaroni mit Schinken.

7 Uhr.

Das gestrige Theater gefiel mir besser, als ich dachte, obwohl es nach meiner Aussage eben so dumm als sein Name (Gesperl u. Fisperl) war, denn man könnte dieses Stück ebenso gut rückwärts als vorwärts schließen. —

Es hat keinen Sinn das Gauze — —

26b: Morgen werde ich Deiner Billete Gebrauch machen.

Malf. (= Malfatti) ist Dein bester Arzt. Er hat Dich auch sehr lieb.

Nicht so stark, als Du sein könntest.

Vater sagte, da jetzt der Fasching vorüber ist, werden die Briefe von ihm bald kommen — — —

28b: Hat die Köchin heute gut gekocht? Die Henne ist sehr gut; die Suppe wird dadurch viel kräftiger; wir thaten es auch bei der Suppe, die wir Dir schickten.

Für uns nicht, nur wenn Jemand krank ist.

Mutter thut dieses nicht hinein.

Etwas Peterzili, Celter u. gelbe Rüben. Du kannst die Belohnung (?) um 6 Uhr schon nehmen. Malfatti wird gewiß nächster Tage zu Dir fahren. — — —

Bl. 34a. Da soll ich die Summe, was alles ausmacht, zusammenrechnen, nicht wahr?

Dieses zusammen addiren.

Für heute habe ich noch kein Billet, es gilt erst vom nächsten Sonntag angefangen. — —

41a. Malfatti liegt an den zwei Butellen Wein gar nichts daran, es macht ihn auch gar nicht reicher, er wünscht nur, daß Du gesund werden möchtest. —

Das ist nicht nothwendig, nur, wenn man eine sieht, sie gleich mit der Nadel abfangen, dann wirst du sie bald verlieren.

Vater schreibt lieber und besser mit Dinte.

Wir essen zu Hause.

Kam gestern Abend Niemand mehr zu Dir.

Heute ist es ganz trocken auf den Gehwegen und etwas kühl, indem ein kühler Wind weht, welcher jedoch das Gute hat, daß er sehr geschwind alles trocknet.

Heute Abends komme ich noch einmal um $^3/_4$ auf 8 Uhr, wenn es dich nicht scheniert.

46a.: Liest du die Alterthümer der Römer und Griechen gerne, wenn Du sie gerne liest, so werde ich dir morgen die Abbildungen derselben samt der Erklärung bringen, auch noch ein anderes Buch, welches von diesen Alterthümern insgemein handelt. Diese Bücher brauchte ich die vorigen vier Jahre hindurch in der Schule. — —

Zu Ende dieses Heftes beschert uns Gerhard noch mit drastischer Komik allerlei über das Wesen der Klistiere in Rücksicht auf seinen Vater und Beethoven.

Zur Erläuterung diene Folgendes: Der Hausarzt während Beethovens letzter Krankheit war wider des Meisters Willen Dr. Wawruch; später erst, nachdem langdauernde Dissonanzen mühsam aufgelöst waren, erschien zu Beethovens höchster Beseligung Dr. Malfatti an seinem Krankenbette. Schindler, noch mehr Dr. v. Breuning erzählen uns, wie drastisch Beethoven seine Antipathie gegen den ersteren Arzt zum Ausdruck brachte. „Wie auf den Messias sehnsüchtig harrte Beethoven auf Malfatti's erneuerten Besuch" — schreibt auch Dr. v. Breuning (a. a. O. S. 139); doch dieser konnte nur selten kommen, sandte auch wohl seinen Assistenten Dr. Röhrig, der Beethoven ebenfalls erfreute. Als nun einmal statt des bestimmt erwarteten Malfatti Dr. Wawruch eintrat, da entfuhr Beethovens Munde lauter als sonst „unter ungestümem Umwenden seines Körpers gegen die Wand" der Ausruf: „der Esel", ohne freilich von Wawruch gehört oder berücksichtigt zu werden. Wer weiß es? Vielleicht nahm sich Dr. Wawruch dieses Epitheton ornans dennoch zu Herzen und sah sich um so mehr veranlaßt, nach des Meisters Tode den berüchtigten Krankenbericht über ihn in

die Zeitungen zu befördern. Namentlich ist ihm sein Wort über Beethoven „sedebat et bibebat“ mit Recht von Beethovens Verehrern und Freunden, besonders von Schindler, tüchtig heimgegeben worden.

In diesem Gespräche trat unser kleiner Tausendsasa sogar schon ein wenig als Theaterkritiker auf; sein kleiner dramaturgischer Exkurs ist doch nicht so ganz übel und macht ihm alle Ehre. Nun belehrt uns unser Autor aber noch, daß er sich mit seinem geliebten kranken Meister auch eingehend über dessen Tonschöpfungen unterhalten habe (vgl. a. a. O. S. 143 ff.). So sagt Dr. v. Breuning einmal geradezu: „So kamen wir, da wir allein waren, weiter im Gespräche über musikalische Schöpfungen, und ich nahm Gelegenheit, ihn zu fragen, warum er keine zweite Oper geschrieben“ usw. Dies dürfte problematisch erscheinen. Denn einmal verraten die zahlreichen Aufzeichnungen in den Konversationsheften nichts davon, daß Beethoven sich mit seinem allerliebsten Ariel sogar über Tonwerke und derartiges unterhalten hätte, obwohl es nicht ausgeschlossen bleibt, daß er sich passiv auch über so ernste Objekte das Geplauder seines kleinen Samariters gefallen ließ. Dann aber steht dem auch noch eine Mitteilung Dr. v. Breunings selbst entgegen (S. 115). Dieser spricht einmal von den berühmten Wiener Concerts spirituels. Beethoven fragte nun einmal Gerhards Vater, ob er die Konzerte besuche, und als Vater Breuning sich mit Zeitmangel entschuldigte, äußerte der Tondichter: „Aber Gerhard? Geht denn der Hofenknopf? Ich werde ihm Eintrittskarten hierzu senden, ich bekomme solche schon, wenn ich sie verlange. Wenn er auch noch nichts davon versteht, so lernt er dabei doch hören, und das hilft ihm.“ Ist es danach wohl denkbar, daß sich Beethoven mit einem Knaben, der seiner Meinung nach noch nichts von der Konzertmusik versteht, der eben erst das Klavierspiel nach Clementis Klavierschule (ihm von Beethoven empfohlen) zu erlernen begonnen, über schwierige tonkünstlerische Fragen unterhalten habe? In diesem Falle dürfte

des hochgeschätzten Autors sozusagen posthume Phantasie wohl des Guten zuviel getan haben*).

Noch in einem der letzten Hefte, die uns erhalten sind, vom Ende Februar 1827, Sign. Nr. 40, erscheint unser Ariel häufig vor Beethoven, nach Breunings brieflicher Mitteilung sogar täglich; da er aber größtenteils auf seine Schiefertafel und nicht in das Heft schrieb, so ist seine Anwesenheit aus letzterem nicht immer zu entnehmen.

(Blatt 7b): Du kannst jetzt wieder etwas Wein nehmen. Es sind schon 3 Stunden nach dem Essen.

(Blatt 13a): Wie viel Bücher schrieb Mattheſson?**)

Morgen bringe ich Dir auch einen Auszug aus einer Zeitschrift in altsächsischer Sprache.

(Blatt 35a): (Nachdem Schindler vom dastehenden Wein gesprochen.) Das muß ein heuriger sein, er zieht einem den Mund ganz zusammen, so sauer ist er. —

Wie heißt der Substitut des Malfati?

Vater glaubt, er heiße Sterz.

Professor war ein absolvirter Theolog, eh er sich zur Medizin wandte —

Mutter kaufte 5 Ellen von dem Kammertuche.

3 f. W. W. (= Wiener Währung).

Die Elle 3r X W. W.

Die Leinewand ist jetzt sehr wohlfeil.

Ich werde es der Mutter sagen.

---

*) Hierzu schrieb Breuning selbst an Kalischer: „Ich hatte schon einige Jahre Unterricht im Klavierspiel nach der Czerny'schen Klavierschule erhalten und Beethoven schenkte mir die Clementische, weil er sie für besser hielt und ich meine Studien danach fortsetzen sollte".

**) Johann Mattheſon, der berühmte Musikschriftsteller und Komponist, ist 1681 zu Hamburg geboren, gestorben 1764, hat über 80 Schriften verfaßt, darunter „Das neueröffnete Orchester", „Das beschützte Orchester", „Das forschende Orchester", „Große Generalbaßschule", „Der vollkommene Kapellmeister", „Critica musica", „Der musikalische Patriot", „Musikalische Ehrenpforte" usw.

Ein Soldat muß den ganzen Tag darum dienen.

Heißt das C. M. (Conventions-Münze).

Um 5 Xr. C. M. und eine Brodportion. — —

Schläge sind die Zugabe. — —

(46a): Wie geht es Dir heute?

Ist es dieser den Du gestern meintest.

Ich habe Nachmittag täglich Zeit. —

Laß das nur allein Schindlern besorgen, und kümmere Dich nicht darum, denn Du affissirst (!) dich sonst zu sehr.

„Haslinger" (sc. der Verleger) „muß dich gern haben".

Hsl. hat eine große Schrift. Vater will ohne dies hineingehen, indem er die Messe von Dir hören möchte.

Vater gab heute meinem Klaviermeister das Geld mit und sagte ihm zugleich, er möchte einen Ramen dazu kaufen.

Diese Billete gelten für alle diese Tage?

Die werde ich Dir morgen bringen, Du sagtest mir schon neuligst (!) davon, allein ich vergaß immer.

Längstens bis Dienstag. Das wäre Dir Recht, wenn Du viel davon trinken könntest.

Dies in einer $^1/_4$ Stunde.

Den Holz (sc. Karl Holz) kann niemand leiden, denn jedermann, der ihn kennt, sagt, er sey falsch. Er macht, als ob er Dich wunder wie gerne hätte.

Er hat eine große Verstellung.

Lügen kann er, wie gedruckt.

Du bist unter allen der beste, die anderen sind alle „Lumpen".

Wenn Du nicht so gutmütig wärest, könntest Du mit Recht auch ein Kostgeld von ihm verlangen.

Dein Wein gefällt ihm am besten." —

Damit sei die Blumenlese aus unseres Ariels und Hosenknopfs Aufzeichnungen bei Beethoven geschlossen. Aus dem zuletzt Dargebotenen interessiert besonders des Knaben ebenso drastisches, als zum Teil zutreffendes Urteil über Karl Holz,

denjenigen Freund Beethovens, der zuzeiten einen etwas bedenklichen Einfluß auf den sonst so schwer lenksamen Tonmeister auszuüben verstand. Indes sind die Akten gerade über dieses Freundschaftsverhältnis noch lange nicht geschlossen. Die Konversationshefte namentlich können noch ganz unbekannte Aufschlüsse darüber geben.

Der kleine Gerhard spricht hierin auch von einem einzurahmenden Bilde. Diese Einrahmungsgeschichte, von der auch die Dr. Breuningsche Schrift des näheren spricht (a. a. O. S. 146—150), gibt uns einen neuen Beweis von der großen Verehrung, die Beethoven stets seinem ehemaligen Lehrer und Meister Joseph Haydn bewahrte. Gerhards Klavierlehrer hieß Heller. Dieser ward nun mit der hohen Ehre bedacht, ein Bild von Haydns Geburtshaus in Rohrau, worüber Beethoven eine übermäßige Freude kundgetan, schlicht und würdig einrahmen zu lassen. Der hocherfreute Heller entledigte sich seines Auftrages mit großem Pflichteifer und schrieb auch noch mit großen schönen Schriftzeichen auf den Rand des Bildes: „Joseph Hayden's Geburtshaus in Rohrau". — Der kleine Gerhard bemerkte gleich den Fehler, daß hier der Name Haydn in Hayden verballhornt war. Sein Vater beruhigte ihn indessen, daß Beethoven es nicht merken würde, er solle also auch nichts davon erwähnen. Unser artiger Springinsfeld war diesmal jedoch unfolgsam und machte den Meister auf diesen Fehler aufmerksam. Der eben noch sehr heitere Beethoven ward plötzlich mißmutig und zornig. Es entspann sich nun folgendes Zwiegespräch zwischen Beethoven und seinem Ariel: „Wer hat denn das geschrieben?" fragte Beethoven heftig. „Mein Klavierlehrer" — antwortete Gerhard. Und darauf Beethoven: „Wie heißt der Esel?" „Ein solcher Ignorant will Klavierlehrer, will Musiker sein, und weiß nicht einmal den Namen eines Meisters wie Haydn richtig zu schreiben. Das soll er nur gleich ausbessern; denn das ist eine Schande." Kein Entschuldigen half da. Gerhard mußte das Bild wieder nach Hause nehmen und den Fehler verbessern lassen. Die

Strafpredigt von seiten seines Vaters ward ihm nicht erspart. Als unser „Hosenknopf“ und „Ariel“ das Bild nach einigen Tagen wiederbrachte und seinen Lehrer immer wieder zu entschuldigen suchte, sagte ihm Beethoven die beherzigenswerten Worte: „Er mag als Meister wohl genügen, aber er ist denn doch ein oberflächlicher Mensch, der, wie die meisten, eben nichts mehr gelernt hat und zu lernen sich bestrebt, als was ihm nothwendig erforderlich ist*).“

Der zu Beethovens Sterbezeit 13jährige Gerhard blieb seinem heiligen Liebesamte fast bis zum letzten Atemzuge des Tonmeisters getreu. Nur als der Große seine Seele aushauchte, war der Knabe nicht zugegen.

Uns allen jedoch wird die Persönlichkeit Gerhards v. Breuning besonders ehrwürdig bleiben: war es ihm doch vergönnt, die Sonnenblicke des Beethovenschen Genius voller Milde und Freundlichkeit geschaut zu haben, durfte er doch stets mit rührender Genugtuung an die Tage zurückdenken, in denen es ihm wie keinem anderen der Toten und Lebendigen gegeben war, ein wenig Licht in das Dunkel des einsam hinsterbenden Beethoven hineinzutragen.

---

*) In der Orthographie des Namens „Haydn“ ist Beethoven, wie wir aus dem ersten Aufsatze dieses Bandes ersehen können, selbst nicht taktfest.

Beethovens Sämtliche Briefe

Kritische Ausgabe mit Erläuterungen

von

Dr. Alfr. Chr. Kalischer.

I.*) Band: 1783 bis 1810
II.**) Band: 1811 bis 1815
III. Band: 1816 bis 1818
IV. Band: 1819 bis 1823
V. Band: 1824 bis 1827

Jeder Band ist einzeln käuflich und kostet
:: geheftet M. 4.20, gebunden M. 5.50. ::

*) Erschien in zweiter Auflage, noch von Kalischer kurz vor seinem Tode durchgesehen und verbessert.

**) Erschien in zweiter Auflage, revidiert von Dr. Th. v. Frimmel, durchgreifend umgestaltet und beträchtlich vermehrt.

Schuster & Loeffler, Berlin W 57.

Beethoven-Literatur in Neudrucken.

Herausgegeben von

Dr. Alfr. Chr. Kalischer.

Anton Schindler, Biographie von Ludwig van Beethoven.

Neudruck mit Erläuterungen von Dr. Alfr. Chr. Kalischer. Mit mehreren Abbildungen. Geheftet M. 12.—, gebunden M. 14.—.

Wilhelm von Lenz, Beethoven, Das Leben des Meisters.

Neudruck mit Erläuterungen von Dr. Alfr. Chr. Kalischer. Geheftet M. 4.—, gebunden M. 5.—.

Wegeler und Ries, Biographische Notizen über Beethoven.

Neudruck mit Erläuterungen von Dr. Alfr. Chr. Kalischer. Zweite Auflage. Geheftet M. 3.—, gebunden M. 4.—.

Gerhard von Breuning, Aus dem Schwarzspanierhause.

Erinnerungen an Beethoven. Neudruck mit Ergänzungen und Erläuterungen von Dr. Alfr. Chr. Kalischer. Mit mehreren Abbildungen. Geheftet M. 3.—, gebunden M. 4.—.

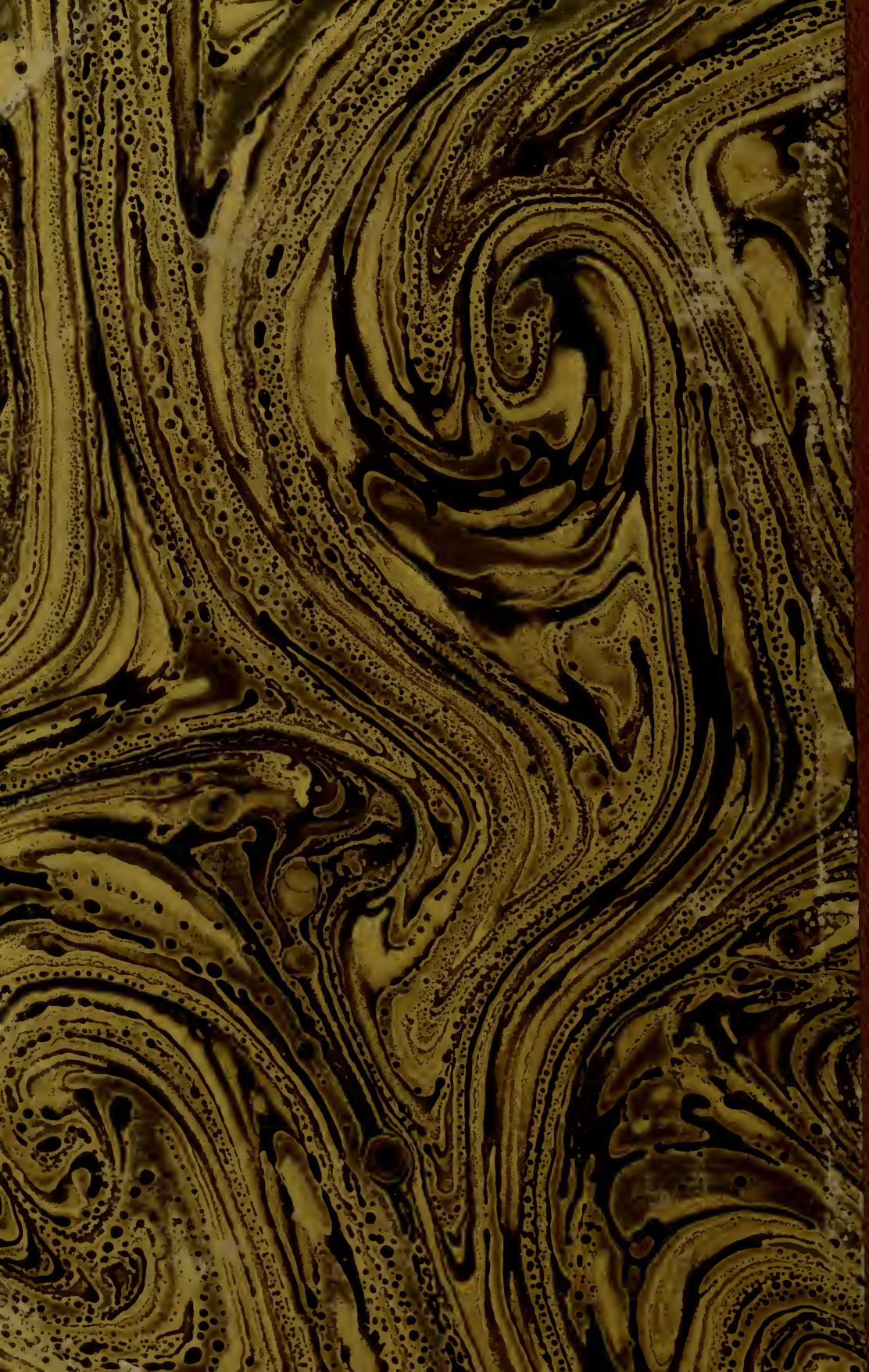
Verlag von Schuster & Loeffler, Berlin.

Herrosé & Ziemsen, G. m. b. H., Wittenberg.

BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 20563 7157

Date Due

All library items are subject to recall at any time.

JUL 1 2 2012		

Brigham Young University